

VEIT STOSS

UND SEINE SCHULE IN DEUTSCHLAND, POLEN UND UNGARN

VON

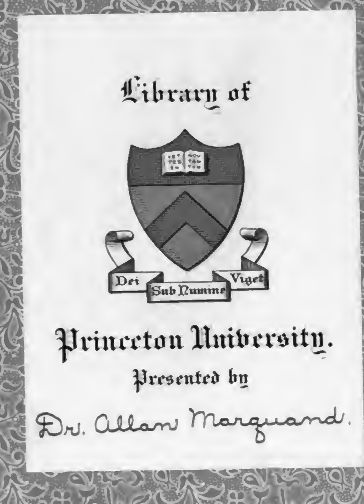
BERTHOLD DAUN

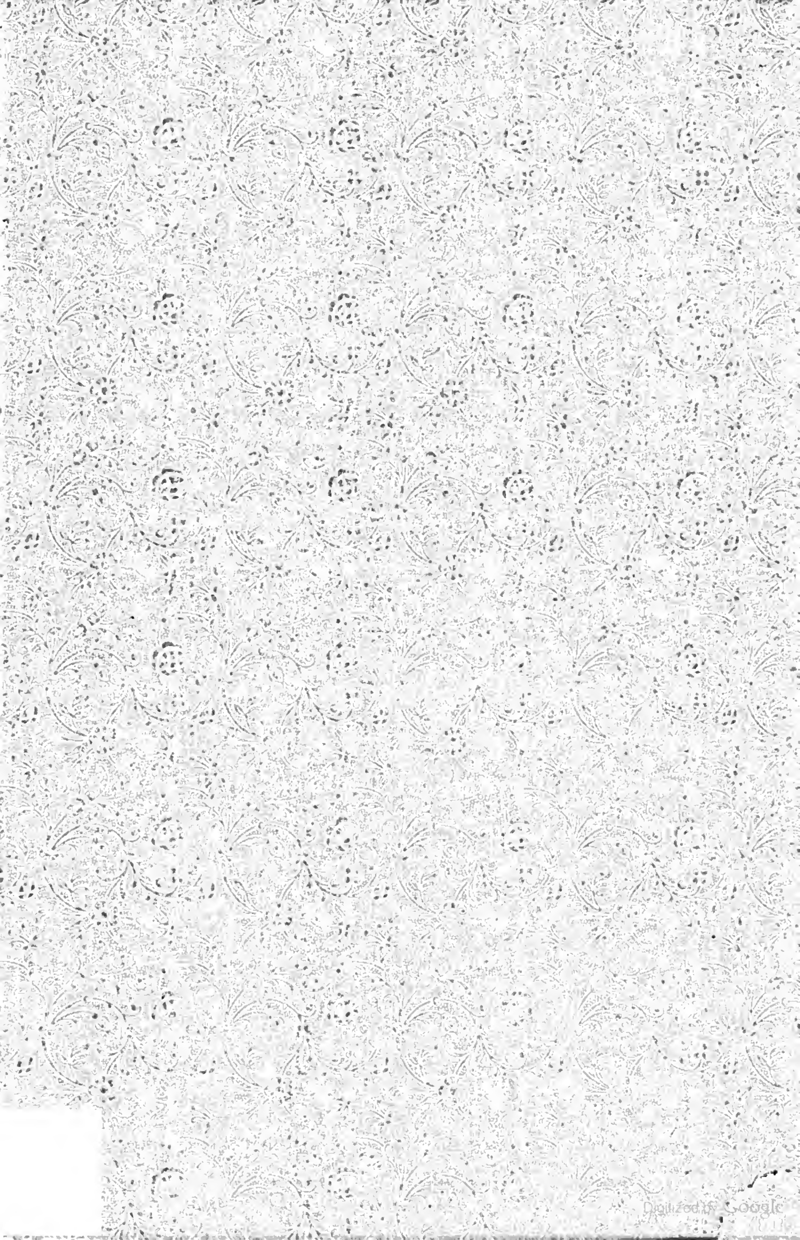
MIT 89 ABBILDUNGEN IN AUTOTYPIE



LEIPZIG 1903
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN




Library of
Dei
Sub Numine
Viget
Princeton University.
Presented by
Dr. Allan Marquand.



BEITRÄGE ZUR STOSS-FORSCHUNG.

VEIT STOSS

UND SEINE SCHULE IN DEUTSCHLAND, POLEN UND UNGARN

VON

BERTHOLD DAUN

MIT 89 ABBILDUNGEN IN AUTOTYPIE.



VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN, LEIPZIG 1903.

Vorwort.

Die Funde auf meinen Reisen durch Polen, Ungarn und Süddeutschland, die die Stoss-Forschung bereichern, sind mit den Ergebnissen der polnischen und deutschen Forschung in der vorliegenden Abhandlung zusammengefasst. Die Reihe der neu aufgefundenen Werke, die ich Veit Stoss oder seinem Sohne Stanislaus zuzuweisen mich veranlasst sah, und ebenso die Schnitzaltäre seines Schülers Paul habe ich photographiert und in Autotypien beifügen lassen, wie es mir auch besonders darauf ankam, ein möglichst vollständiges Abbildungsmaterial der Stossischen Werke zu geben. Ich konnte das, weil der grösste Teil der Aufnahmen meiner Hand entstammt. Neben allen Hauptwerken Veits, die bisher nur vereinzelt abgebildet waren, sind auch solche Schnitzereien, die mit dem Meister und seiner Schule zusammenhängen, beigefügt. Ausserdem kamen Schnitzwerke in Betracht, die Veit Stoss abgesprochen werden mussten, weil sie in der Werkstatt Wolgemuts entstanden sind, und deshalb musste auch die Wolgemut-Frage aufgegriffen werden.

Obwohl bis heute eine Monographie über Veit Stoss fehlt, ging ich auf die Lebensgeschichte des Meisters nur soweit ein, wie ich es für die Beurteilung oder Datierung seiner Werke für notwendig hielt, denn ausführliche Berichte



darüber liegen bereits vor. Beabsichtigt war von mir vielmehr, einen kritischen Katalog des gesamten Stoss-Oeuvre aufzustellen. Eine Monographie, in der das Biographische in grösserem Masse verwertet sein wird, soll Anfang des nächsten Jahres erscheinen.

Allen den Herren, die mir das Aktenmaterial bereitwilligst zur Verfügung stellten, und denen, die mir von den Schnitzwerken photographische Aufnahmen zu machen nicht verweigerten, sei an dieser Stelle noch bestens gedankt.

Berlin, 25. August 1903.

Berthold Daun.

Verzeichnis der Abbildungen.

Inhalt.

Veit Stoss.

Der grossen Meister Werke sind durchdrungen von ihrer Persönlichkeit. Aus ihren Schöpfungen wird ausser der künstlerischen Qualität in mehr oder weniger festen Zügen das Bild ihres Charakters, ihrer Gesinnung, ihrer Eigentümlichkeit erkennbar. Bei Meistern zweiten Ranges verwischen sich die festen Umrisse des Persönlichen, und meist drängen sich stilistische Eigentümlichkeiten, die wir schlechthin mit Stilcharakter bezeichnen wollen, in den Vordergrund. Da auch die Nachrichten über das Leben dieser Künstler meist recht spärlich fliessen, so wird durch sie das Bild von ihrem Wesen kaum deutlicher. Und doch gibt es Ausnahmen. Ein Meister der deutschen Schnitzkunst erscheint dem Charakter nach fast greifbar.

Wohl bei keinem deutschen mittelalterlichen Meister, ausser bei Dürer, tritt die Persönlichkeit so scharf hervor und stimmt die allerdings zuweilen befremdliche Merkwürdigkeit seines Stiles mit dem innersten Charakter so überein, als bei Veit Stoss, dem Bildschnitzer der Nürnberger und Krakauer Schule. Zwar ist er ein Meister, bei dem sich im Grunde wenig deutsche Charakterzüge finden, der vielmehr mit seiner heissen Erregbarkeit und unruhigen Hast an den Polen oder Franzosen gemahnende Züge trägt[1]); dennoch aber ist er eine interessante künstlerische Erscheinung, eine durch und durch lebendige Natur, ein geborener Dramatiker.

Obwohl Veits greifbarer Charakter und ausgeprägter Stil der Stoss-Forschung hätten zugute kommen sollen, hat in vielen Fällen die Kritik unsicher und falsch geurteilt, und nicht einmal

---

[1]) Vgl. R. Vischer, Studien z. deutsch. Kunstgesch., 1886 p. 204.

eine Monographie liegt bisher von dem tüchtigen Holzschnitzer vor. Die Möglichkeit, dass in Krakau und Nürnberg, sowie in deren Umgebung befindliche Werke einerseits mit Unrecht Veits Namen trugen, andererseits übersehen wurden, obwohl das für den Meister stilistisch Charakterische offen zu Tage tritt, lag eben in der Schwierigkeit, die noch heute die Stoss-Forschung bietet. Stoss hatte hintereinander an zwei Orten, die, damals durch regen Verkehr verbunden, zwei grosse Kunstcentren deutscher Kunst bildeten, in Krakau und in Nürnberg, gearbeitet. Deutsch war damals die offizielle Sprache in Polen, wie die Akten bezeugen; heute ist Galizien ganz polnisch, und bedauerlicher Weise ziehen es die Polnischen Kunstgelehrten vor, die Berichte der Kunsthistorischen Kommission in Krakau in polnischer Sprache zu schreiben, anstatt die neuen Funde in einer in Europa jedem Gebildeten verständlichen Sprache zu veröffentlichen, um sie dem kunsthistorischen Studium zugänglich zu machen. Deshalb ist es gar kein Wunder, dass das, was in den letzten Jahrzehnten polnischerseits über Stoss erforscht wurde, in Deutschland so gut wie unbeachtet und deshalb unbekannt blieb.

Vorliegende Abhandlung soll diesem Übelstande abhelfen. Sie soll eine Kritik der Ergebnisse der polnischen Forschung bieten. Zugleich wird sie neue, nicht unwesentliche Attribute bringen. Indem auf die Zusammenstellung der echten Stoss-Werke in erster Linie das Augenmerk gerichtet und ein kritischer Katalog der mit Stoss und seinem Sohne Stanislaus zusammenhängenden Werke beabsichtigt war, durfte die Stoss-Schule in Polen, Ungarn und Deutschland nicht ausser acht gelassen werden.

Im Jahre 1533 war Stoss in Nürnberg gestorben.[2]) Sein Geburtsjahr liess sich bisher nicht fest bestimmen; er müsste, wenn Neudörffers Mitteilung, Stoss habe ein Alter von 95 Jahren erreicht, was vielleicht zu hoch bemessen ist, doch zutreffen sollte, um 1438 geboren sein. Dann wäre die Behauptung Murrs[3])

[2]) Lochner, Joh. Neudörffers Nachrichten, Quellenschriften für Kunstgesch. d. Mittelalters u. d. Renaissance B. X, p. 98.

[3]) Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten Nürnbergs, B. II, p. 57.

und Füsslis[4]), Stoss sei 1447 geboren, hinfällig. Auch Krakau als Geburtsstadt anzunehmen, erweist sich als ebenso unberechtigt[5]), obwohl so viele Charakterzüge Veits an den Polen gemahnen.

Zweierlei macht des Künstlers deutsche Abstammung so gut wie sicher und lässt uns Nürnberg als seinen Geburtsort bestimmen. Eine lateinisch geschriebene Pergament-Urkunde, die im Jahre 1533 in einer über dem grossen Krakauer Altar befindlichen Büchse aufgefunden wurde, nennt Veit Magister Almanus de Norinberga[6]). Ferner hatte Stoss im Jahre 1477 sein Bürgerrecht in Nürnberg unter dem gewöhnlichen Revers, wider die Stadt nichts zu tun, aufgegeben, um nach Krakau überzusiedeln. Da in dem 1478 sorgfältig aufgestellten Verzeichnis der aufgenommenen Neubürger Nürnbergs Stoss nicht namhaft gemacht ist, so ist damit bewiesen, dass er von Geburt ein Nürnberger und vermutlich der Sohn des im Jahre 1415 als Neubürger aufgenommenen Gürtlers Michael Stoss, des ersten nachweislichen Trägers dieses Namens in Nürnberg, ist.[7])

Dennoch aber ist ein früherer Aufenthalt des Stoss vor 1477 in Krakau nicht unwahrscheinlich. Im selben Jahre der Übersiedelung wurde dem Meister die Arbeit des grossen Marienaltars für die Frauenkirche übertragen.[8]) Würde man einen noch völlig unbekannten Schnitzer, ohne einen Beweis von seiner Kunst zu haben, mit einem so bedeutenden Auftrag be-

---

[4]) Künstlerlexikon, B. I, p. 633.

[5]) Przedziecki, Wzory sztuki średniowiecznej w Dawnej Polsce, 2 Serya, grobowiec Kazimierza Jagiellończyka krola Polskiego.

[6]) Lepzsy, Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce, B. V, p. 96/97. In der Urkunde heisst es: magister autem sive artifex hujus operis fuit magister Vittus Almanus de Norinberga vir mirae constantiae et fidelitatis, cujus etiam ingenium et labor per totum Christianum Circulum laudabatur, quem et opus hoc laudat in perpetuum. Die Original-Urkunde war von Johannes Heydek de Damnis geschrieben. Nachdem sie 1533 in einer Kapsel hinter dem Marienaltar aufgefunden war, wurde eine Abschrift davon gemacht, der der vorstehende Wortlaut entnommen ist.

[7]) Wenn Neudörffer berichtet, man habe Stoss einen Polen genannt, so ist dies so zu deuten, dass er sich die Eigenschaften eines Polen ganz angeeignet hatte.

[8]) Vgl. die bei Lepszy abgedruckte Urkunde. Holland, Deutsche Charakterbilder, meint p. 115, dass schon 1472 Stoss der Altar übertragen wurde, was wohl nur von einem Druckfehler herrührt.

traut und ihn dadurch allen Krakauer Meistern vorgezogen haben? Müsste Stoss nicht schon von früher her Beziehungen in der Polenstadt gehabt haben, so dass bei den Stadtvätern, als sie den grossen Altar errichten wollten, der Wunsch rege wurde, diesen trefflichen Künstler wieder zu besitzen? Und wenn Veits Sohn Stanislaus mit dem jungen Stosch identisch ist, der 1474 in Krakau zum Goldschmied Woitken in die Lehre kam, wäre es dann nicht auffallend, dass Stoss seinen Sohn gerade nach Krakau hin in die Lehre gab, anstatt ihn von einem Nürnberger Goldschmied heranbilden zu lassen? Sehr wahrscheinlich ist es sogar, wie Lepszy vermutete[9]), dass sich Veit schon um 1464 in Krakau aufhielt, wo ihm seine Frau Barbara den ersten Sohn gebar, der wohl deshalb den Namen des Schutzpatrons Stanislaus empfing, weil diese eine Krakauerin war.

Wie in Nürnberg, so kommt auch in Krakau der Name Stoss öfter vor, nur etwas später als dort. 1478 wird ein Andreas[10]) Stoss (de strikawa) genannt. 1482 werden Sigismund Stoss, der gegen Paul Althoff klagt, und Mathias Stoss aus Harow, der 1482 das Bürgerrecht erwarb[11]), namhaft gemacht. Dieser Mathias war Veits Bruder, und diesem gab Veit im selben Jahre, als er seiner reichen Beschäftigung wegen einen Stellvertreter brauchte, seine Vollmacht. Derselbe Mathias wird urkundlich Schwab genannt[12]), was seine deutsche Abstammung kennzeichnet. Jener genannte Ort Harow wird der heutige Ort Harro sein, der auf dem Wege nach den sächsisch siebenbürgischen Städten Schässburg, Medias, Hermannstadt liegt. Weil Veits Söhne ebenfalls nach Siebenbürgen zogen, haben wir in Harro vielleicht den Familiensitz der Stoss zu suchen, von denen einige, deutschen Ursprungs, nach Krakau und Nürnberg zogen.

---

9) Lepszy, Zeitschrift f. bild. Kunst 1889, p. 92.

10) Der Vorname Andrzee (c?) ist polnisch notiert (siehe die Krakauer Akten).

11) Mathias stosz von harow eyn goltsmid jus habet et literam, dedit 32 grossos (Grabowski, Skarbniczka p. 83).

12) Ych Mathis Stoss ader Schwob als man mych nent hyr szw lant (Lepszy, Spraw. V. p. 96.). Sein Testament von 1534 wurde 1540 eröffnet. (Lepszy, p. 98—100.) Nach Lochner, Neudörffers Nachrichten, pag. 103, war er 1535 tot.

Ein fortwährendes Hin- und Herwandern fand am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zwischen Nürnberg und Krakau statt. Mit Vorliebe zog Polen deutsche Künstler ins Land, und weil die aus Deutschland kommenden Meister tüchtiger als die einheimischen waren, erhielten sie in Krakau die Oberhand. Daher prägt sich in den damals entstandenen Werken der Charakter der deutschen Schulen deutlich aus. Überhaupt hatte deutsche Kultur auf Polen während des Mittelalters bis in das erste Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts einen allumfassenden Einfluss ausgeübt[13]), der noch zur Zeit der Renaissance trotz aller nationalen Reaktionen nicht sofort abstarb[14]), denn selbst das polnische Königshaus, das vor allem die Aufnahme der Renaissance betrieb, hielt im ersten Jahrzehnt noch an deutscher Art fest.

Gleich nach seiner Niederlassung in Krakau im Jahre 1477 begann Stoss seine Tätigkeit am Altar. Bald darauf im Jahre 1481 kaufte sich der damals nicht mehr unvermögende Meister in der Posselskagasse ein Haus, das dem Leymiter gehört hatte[15]), und auch alle bürgerlichen Ehren wurden ihm zu teil, indem er 1484 Meister seiner Zunft war. Als er 1486 in nötigen Geschäften nach Nürnberg zog[16]), müssen schon die wichtigsten Schnitzereien des Altars vollendet gewesen sein, denn zwei Jahre früher hatten die Stadtväter bei einer Besichtigung der vorhandenen Teile ihrer vollen Zufriedenheit Ausdruck gegeben und ihn zur Belohnung zeitlebens von den Stadtsteuern entbunden[17]). Nach kurzem Aufenthalt von drei Jahren in Nürnberg

---

13) Die Verbreitung deutscher Elemente bezeugt die Menge deutscher Ausdrücke für Gewerbe, die unmittelbar aus dem Deutschen oder durch böhmische Vermittelung angenommen waren (siehe Archiv für slavische Philologie, Berlin 1892, pag. 481 ff.).

14) Als der nationale Rückschlag gegen das Deutschtum eintrat und polnische Künstler ihre selbständige Leistungskraft betätigten, bemühte man sich trotzdem weiter, deutsche Werkmeister ins Land zu ziehen.

15) Die urkundlichen Nachrichten siehe bei: Grabowski, Starozytności historyczne Polskie, T. I., p. 441. Dort richtete Veit seine Werkstatt ein, und dort führte sie später Stanislaus weiter.

16) Man hatte irrtümlich an eine Konkurrenz für das Sebaldusgrab gedacht und ihm den heute als Vischers Arbeit erkannten Entwurf von 1488 zugewiesen.

17) Siehe Grabowski, p. 441. Holland sagt irrtümlich, dass Stoss das Bürgerrecht geschenkt sei.

war Stoss 1489 wieder in Krakau ansässig, sodass unter seiner Leitung der Altar aufgestellt werden konnte. Im selben Jahre wurde er wie auch 1491 wieder zum Zunftmeister gewählt, und zum letzten Male wird er in Krakau im Jahre 1495 als magister mechanicorum genannt[18]), was das beste Zeugnis für die Geschicklichkeit und Vielseitigkeit des Meisters ist. 1496 verliess Stoss Krakau und siedelte nach Nürnberg über[19]), nicht etwa aus Mangel an Beschäftigung, sondern um dort seine Interessen zu wahren. Seine Frau Barbara war ihm dahin gefolgt, aber schon einige Monate nach der Übersiedelung musste er ihren Tod beklagen.[20]) Ein Jahr darauf, spätestens 1498, heiratete er Christina Reinolt, Tochter eines Losungsschreibers[21]), denn in diesem Jahre hatte er wegen Herausgabe des väterlichen Erbteils seiner Frau mit den Testamentsexekutoren einen Prozess zu führen, der zehn Jahre dauerte. Die günstige Gelegenheit, sich ein Haus zu erwerben, benutzte der bemittelte Stoss, als der Rat nach vollzogener Judenausweisung ermächtigt war, sich durch den Verkauf der Judenhäuser für die an den Kaiser gezahlten 8000 fl. zu entschädigen. Für die Summe von 800 fl. kaufte der Meister vom Rate das Haus, das Eigentum Mayer Joëls gewesen war und noch heute im Wunderburggässlein steht. Damit waren jedoch Veits Krakauer Ersparnisse keineswegs erschöpft. Auf Zins legte er bei dem Nürnberger Kaufmann Jacob Baner 1200 fl. an. Diesem schenkte er wohl Vertrauen, weil dessen Bruder eine angesehene Stellung in Krakau inne hatte. Aber durch einen betrügerischen Bankrott wurde Stoss um dieses Kapital gebracht, und in seiner Gereiztheit liess er sich zur Fälschung eines Schuldbriefes verleiten, einem Verbrechen, worauf damals die Todesstrafe stand. Aus besonderer Nachsicht des Rates, der in Stoss den Künstler schätzte, erlitt er nur die Schande, öffentlich auf dem Markte durch beide Backen gebrannt zu werden.

Die Werkstatt, die sich Veit Stoss in Krakau in der Pos-

---

[18]) Vgl. die Krakauer Urkunden.

[19]) Für die Wiederaufnahme als Bürger zahlte er 3 fl.

[20]) Vgl. Bauch, Jahrbuch der Görresgesellsch. B. XVIII. p. 565.

[21]) In Campes Neudörffer-Nachrichten wird fälschlich Barbara Herzin als zweite Frau genannt.

selskagasse eingerichtet hatte, sollte zunächst dessen Sohn Stanislaus, der Goldarbeiter und Schnitzer war, unter der Firma des Vaters weiterführen. Deshalb hatte Stanislaus vorläufig nicht nötig, sich das Bürgerrecht zu erwerben.



Fig. 1. Veit Stoss, Marienaltarschrein in der Marienkirche zu Krakau. (1477—1489.)

Zunächst gilt es, die von Veit selbständig und mit Hilfe seines Sohnes in Krakau geschaffenen Werke, die urkundlich beglaubigt sind, festzustellen Den ersten Anhalt dafür bietet der Marienaltar, der die erste grosse Arbeit des Meisters war. (Fig. 1.) Heute zwar gründlich restauriert und neu bemalt, ist er

aber in allen seinen Teilen gut erhalten. 1477 war er begonnen, in sieben Jahren zum grössten Teil vollendet und 1489 im Chor der Marienkirche aufgestellt worden.[22]) Ausser der durch Lepszy edierten Vertrags-Urkunde[23]) ist er durch Stoss' Meisterzeichen ± auf dem Sarkophag des Grablegungsreliefs am rechten Aussenflügel beglaubigt.

Der Anblick des geöffneten Altars macht einen berauschenden Eindruck. In der mächtigen Wirkung übertrifft er wohl alle Altäre deutscher Schnitzkunst, selbst das grosse Jugendwerk Riemenschneiders, den Creglinger Altar, dem er nur in der poetischen Zartheit der Schilderung der Marienlegende nachsteht. Trotzdem aber treten gleich bei diesem ersten Werke des ausgereiften Stiles nebeneinander alle Vorzüge und alle Schwächen des Meisters deutlich hervor. (Fig. 2.) Allzu nachdrücklich hat Stoss in den überlebensgrossen Apostelfiguren des Mittelschreines, die in ihren gewundenen Stellungen mit Barockfiguren wetteifern, auf dekorative Wirkung gearbeitet, die allerdings kein spätgotischer Meister erreicht hat. Auch kaum verständlich ist es für uns, wenn Thorwaldsen, der als Plastiker hellenischer als alle seine Zeitnossen fühlte und eine den Parthenonfiguren eigene ruhige Klarheit in der Gewandbehandlung erreichte, an dem Werke den leichten Faltenwurf lobte. Der reich gebauschten Gewandung der Apostel mit ihrer unmotivierten Faltengebung, die Thorwaldsens hellenischer Gewandbehandlung widerspricht, mangelt gerade die einfache Linienführung. Andererseits aber dürfen wir nicht vergessen, dass die Vorliebe für das Überladene dicker Wollenstoffe und die knitterige Fältelung gestreifter Linnen im Geschmacke der damaligen Modetracht lag. Mit erstaunlicher Sicherheit legt Stoss bei der Durchbildung von Köpfen, Füssen und Händen seine anatomischen Kenntnisse dar, aber dennoch vermag er die erschreckend naturalistischen Figuren zu keiner eng zusammenhängenden Komposition zu vereinen oder ein zum Herzen sprechendes Gefühl zum Ausdruck zu bringen. Mehr oder weniger geschickt sind die fertigen Figuren in den

---

[22]) Die Kosten beliefen sich auf 2802 fl., die durch kleine Beiträge zusammengebracht waren.

[23]) Lepszy, Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce, B. V., p. 96/97.



Fig. 2. Detail aus dem Schrein des Marienaltars.

Schrein hineingestellt und könnten beliebig umgestellt werden, ohne dass das Aussehen der Komposition im wesentlichen verändert würde. In den Flügelreliefs wiederholt sich das Unruhige der Komposition, und die Absicht wird deutlich, durch gedrehte Falten, die hart und steif in der Luft stehen, die leeren Stellen auszufüllen. Und dennoch, etwas drängt diese Mängel zurück: alle Figuren durchzuckt eine eigentümliche sich stürmisch äussernde künstlerische Kraft. Wenn sie auch uns Deutschen fremde, dem unruhigen, leicht aufgeregten Polen vielmehr eigene Züge zur Schau tragen, so äussert sich in ihnen eine unbändige Realistik, die nur aus einem lebhaft gefühlten Natursinn entspringen konnte, obgleich ein Masshalten in der Schmerzesäusserung dem Meister kaum gelungen ist. Der hier geschaffene Marientypus ist beinahe lieblich, aber der Ausdruck etwas starr, was auch bei den Apostelgesichtern, die vielleicht etwas empfindungslos sind, zu bemängeln ist. Die Technik aber ist meisterhaft, besonders in den langen dürren Fingern der Maria und den sehr gebogenen bei Johannes. Minderwertig ist die Durchbildung der kleinen Figuren am Stammbaum an der Predella, die Dekoration des krausen Blattwerkes aber zeugt von kühner Meisterschaft.

In die Zeit der Arbeit am Altar fällt die Herstellung von 147 Chorstühlen für die Marienkirche, die vor 1486 vollendet waren, für die aber Stoss erst nach 1495 Zahlungen erhielt.[24])

Das Grabmal für Kasimir Jagello in der hl. Kreuzkapelle des Domes auf dem Wawel schliesst sich als bezeichnetes Werk den beiden genannten Arbeiten an. (Fig. 3.) Noch bei Lebzeiten hatte der König das Monument bestellt, denn am 7. Juni 1492 war er plötzlich in Grodno in Lithauen gestorben und im selben Jahre war das Monument, worin des Königs Gebeine beigesetzt wurden, laut Jahresinschrift, die unter dem Meisterzeichen Veits und seinem Namen steht[25]), vollendet.

Die schnelle Errichtung des aus rot und weiss geflecktem Marmor gemeisselten Denkmals erklärt sich durch den Arbeits-

---

[24]) Grabowski, und Essenwein, die Kunstdenkmale Krakaus p. 102: 1495 wird dem Meister gelobt, in zwei Jahren 150 fl. zu zahlen.

[25]) FIT STVOS ⚓ 1492.

anteil eines Passauer Meisters Jörg Huber, dessen Namen durch die Inschrift am zweiten Kapitäl der Längsseite vom Eingang der Kapelle her zuerst bekannt wird.[26]) Veits volles Ver-



Fig. 3. Veit Stoss, Grabmal des Königs Kasimir Jagello im Dom zu Krakau. (1492.)

trauen scheint dieser tüchtige Meister genossen zu haben, denn dessen vertrautester Freund, der Maler Martin, der dem Stanis-

[26]) JOKEG. HVEbEK. VON . . .

laus Stoss seine Tochter zur Frau gab, bürgte für den Geburtsschein.

Noch zwei Jahre bis 1494 arbeitete dieser Huber bei Stoss, der ihn vermutlich ausgebildet hatte[27]), hielt sich dann aber nach Annahme des Bürgerrechts seine eigene Werkstatt und lebte wahrscheinlich in den zwanziger Jahren nicht mehr, wenn er Krakau nicht bereits verlassen hatte.[28]) Weil dieses Grabmal in Marmor ausgeführt ist, führte Hubers Inschrift zu dem unberechtigten Schlusse, dass dieser das Grabmal nach einem Holzmodelle des Stoss in Stein ausgeführt habe. Auch Sokolowski hielt an dieser Meinung fest[29]), weil er die von mir abgedruckte Urkunde im Nürnberger Stadtarchiv vom 1. Februar 1503[30]), wo Stoss „stainhauer oder pildschnitzer“ genannt wird, übersehen hatte. Hauptsächlich zwar als Holzschnitzer tätig, war Stoss auch mit der Technik des Bildhauers wohl vertraut, wie später noch einige sichere Steinwerke seiner Hand zeigen werden. Der vielseitige Meister betätigte sich auch als Kupferstecher und Maler[31]), und wer weiss, ob nicht manche seiner Altarwerke Gemäldeflügel hatten, die in seiner Werkstatt gemalt worden waren oder denen wenigstens Skizzen von seiner Hand zu grunde lagen.[32]) Jörg Huber wird am Königsmonument die Skulpturen an den Säulenkapitälen, von denen eine des Königs Liebhaberei für die Jagd, die anderen religiöse Szenen darstellen, gearbeitet haben, weil er seinen Namen an einem derselben eingemeisselt hat. Die ruhende Königsfigur mit den harten Porträtzügen und den freigestellten Fingern aber ist vom

---

[27]) Grabowski, Skarbniczka p. 71.

[28]) Nach Passau könnte Huber zurückgekehrt sein: Sigbart nennt den Steinbaumeister Stefan Huber († 1471), der Jörgs Vater sein könnte. Auch in Nürnberg wird 1468 ein Bildschnitzer Ulrich Huber, vielleicht ein Verwandter der Passauer Familie, genannt, vgl. Baader. Man könnte sich denken, wie auch Sokolowski vermutet, dass Stoss 1486 oder 1496 ihn mit nach Nürnberg nahm, wo er mit seinem Verwandten in Beziehung trat.

[29]) Sprawozdania, B. VII., p. 165.

[30]) Vgl. Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit 1896, p. 75.

[31]) Lochner, Neudörffers Nachrichten p. 84: er war auch des Reissens, Kupferstechens und Malens verständig.

[32]) Auf den Flügelbildern zum Münnerstädter Altar lässt sich, wie später gezeigt werden wird, Veits Hand nachweisen.

Meister selbst gehauen, der den Kopf nach dem Leben modelliert hat. Der König ähnelte seinem Vater Ladislaus Jagello. Die Chronik seines Zeitgenossen Miechowita [33]) schildert ihn als einen Mann von grosser Gestalt, sein Antlitz war lang und mager, sein Haupt kahl, seine Stimme tief. Wie bei den Apostel-



Fig. 4. Relief vom Grabmal des Königs Kasimir Jagello.

figuren des Krakauer Altars ist der mit Edelsteinen besetzte Königsmantel in einer breiten Fläche geschwungen, die von knitterigen Falten durchbrochen ist. Über den Arm der Linken, die das Scepter hält, ist er hochgenommen, sodass hier wie in den Partien an den Füssen gedrehte Falten entstehen. Miecho-

[33]) Kronika Miechowity, unter Jahr 1521, p. 326.

witas Bericht zufolge schmückten die Spitzen des gotischen Baldachins Tiere und phantastische Masken, die aus Holz geschnitzt waren und durch roten Anstrich mit dem roten Marmor harmonierten. Von ihnen könnte die immer unter Veits Kupferstichen aufgeführte Maske, selbst wenn sie vom Meister nicht eigenhändig gestochen wäre, einen Begriff geben.[34]) Die ungewöhnliche Zusammenstellung von Holz und Marmor ist vielleicht aus technischen Gründen erklärlich, um für die schlanken Säulen die Last etwas zu vermindern. Die Skulpturen an den Seiten des Sarkophages stehen der Porträtfigur an Wert nicht nach. Die durch Säulchen getrennten Reliefs zeigen je zwei Wappen haltende Gestalten in verschiedenster Situation des Schmerzes. Das erste Relief der auf der Abbildung sichtbaren Schmalseite zeigt als Allegorie der leidvollen Sorge, die der König für sein Land trug, zwei Männer mit dem Wappen Polens; die übrigen der Längsseite verkörpern in verzweifelnd klagenden Männern, die die Wappen von Lithauen, Dobrzyn und Leczyca halten, die Klage der Provinzen um den Tod des Königs. (Fig. 4.)

Als vierte, durch das bekannte Meisterzeichen beglaubigte Arbeit Veits ist die Grabplatte des 1493 verstorbenen Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen beinahe gleichzeitig mit dem Krakauer Königsgrabmal entstanden, mit dem es auch im Material den roten Marmor und die harte Marmorbehandlung gemein hat. (Fig. 5.) Am Schlusse der lateinischen Grabschrift, die die im flachen Relief gearbeitete Porträtfigur des Verstorbenen umschliesst, ist hinter dem Todesjahr Stoss' bekanntes Meisterzeichen hinzugefügt.[35]) Das Antlitz zeigt harte Züge, und wie beim Krakauer Grabmal bilden die Falten auf der Stirne scharf ausgehöhlte Furchen. Die gezwungene Stellung der Hand, die ein Buch an den Leib drückt, wird für die späteren Werke des Meisters typisch und kehrt noch zweimal bei den Engeln wieder, die hinter dem Bischof das Tuch aufhalten.[36]) Auch diese Hände

[34]) Vgl. Sokolowski, Studya historyi Rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku, p. 4 ff.

[35]) Von Lepkowski zuerst gefunden. Vgl. Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission B. XIII., 1868, p. LI.

[36]) Vgl. die Handstellung der Frauen auf der fünften und sechsten Münchener Tafel mit der Darstellung der zehn Gebote, die ich im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsamml. B. XXI. p. 185 Stoss zuwies und die durch die Gnesener Grabplatte neue Belege bekommen.



Fig. 5. Veit Stoss, Grabmal des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen (um 1493).

halten nicht, sondern drücken nur gegen das Tuch. Die eigenhändige Arbeit des Meisters ist deutlich in den zart herausgearbeiteten Ornamenten auf den Säumen des Gewandes zu erkennen, und die Falten sind dem Steinmaterial entsprechend ohne übertriebene Bausche arrangiert.



Fig. 6. Veit Stoss, Kupferstich, Maria mit Kind und Joseph. P. 4.

Diese drei erhaltenen Werke, der Marienaltar, das Grabmal Kasimirs und Oleśnicki-Monument, bilden die Grundlage, die bei der Zuweisung unbezeichneter Werke Anhaltspunkte bietet. Hierzu kommen noch elf mit dem Monogramm und Meisterzeichen versehene Kupferstiche, die fast alle in der Zeit des Krakauer Aufenthaltes entstanden sind, weil sich in ihnen die Hast und Gespreiztheit im Figürlichen wie in den Krakauer Schnitzarbeiten wiederfindet. Nicht zwölf, sondern nur elf Kupferstiche

sind heute von Stoss bekannt, wenn wir das unbezeichnete Blatt des eine Maske darstellenden Kapitäls für echt halten, denn die von Passavant unter No. 6 beschriebene Madonna, die sich in London befindet, ist mit der von Bartsch unter No. 3 beschriebenen identisch. Passavant war durch die falsche Beschreibung Ottleys irregeführt, der den Apfel, den die Madonna hält, für eine Rose angesehen hatte.

Unbedingt aus der frühen Krakauer Zeit ist der Stich P. 4,



Fig. 7. Veit Stoss, Kupferstich der Beweinung, B. 2.

(Fig. 6) der Maria mit dem Kinde und Joseph bei der Zimmerarbeit verbildlicht, wegen der knitterigen Gewandung, die auf den im Flachrelief gehaltenen Aussenflügel des Marienaltars, besonders auf dem Relief der Beweinung wiederkehrt. Dasselbe Relief bietet auch in der steifen Haltung Christi zugleich Analogie zum Stiche B. 2 (Beweinung Christi) (Fig. 7), weshalb er ebenfalls in Krakau gestochen sein muss. Das Gleiche gilt von der Auferweckung des Lazarus (B. 1) und der Ehebrecherin vor Christus (P. 7,) an die sich die Stiche der Maria mit Kind (P. 5), der Enthauptung der hl. Katharina (P. 6) und des hl. Jacobus (P. 8)

anschliessen. (Fig. 8.) Die polnischen Typen in diesen unruhigen Kompositionen fallen besonders ins Auge. Für den zuletzt genannten Stich (P. 8) gibt es ein Datum ante quem, das unsere Behauptung der Krakauer Provenienz bestätigt. Weil die Szene des Martyriums des Jacobus im Schatzbehalter in der zwanzigsten Figur frei kopiert ist, muss sie Stoss vor 1491 gestochen haben. Als sich Stoss damals auf drei Jahre nach Nürnberg begab, wird er Drucke von seinen Kupferplatten zum Vertrieb mitgenommen haben, so dass sie Wolgemut bekannt wurden. Der Stich der hl. Genoveva, eine Kerze haltend (P. 10), zeigt zwar schon klarere Gewandung, aber dasselbe gestreifte Papier wie bei P. 4, P. 5, P. 8, P. 9 ist für die Drucke verwendet. Die langen dürren Finger der Heiligen deuten ebenfalls auf die Krakauer Zeit hin.[37]) Von allen am entwickelsten in der Technik ist der unter B. 3 = P. 6 beschriebene Stich der Madonna mit Kind und Apfel. (Fig. 9.) Die Gewandung ist grösser und klarer arrangiert, der Marientypus ist voller und könnte an die Madonna aus der Mittelgruppe des Bamberger Altars von 1523 erinnern.[38]) (Fig. 47.) Der Stich P. 11 zeigt ein mit gotischen Ranken und Blattwerk verziertes Kapitäl, der unbezeichnete P. 12 jene phantastische Maske. Alle diese Stiche zeigen Vertrautheit mit deutscher



Fig. 8. Veit Stoss,
Kupferstich, Martyrium des hl. Jacob, P. 8.

[37]) Vgl. Stich P. 7.

[38]) Sokolowski setzt auch diesen Stich in die frühe Krakauer Zeit (Studya do historyi Rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku p. 29.) Wenn der Stich B. 3 = P. 6 noch in Krakau entstanden sein sollte, so ist er von den bekannten jedenfalls der letzte und gehört in die späteren Jahre des Krakauer Aufenthaltes.

Kupferstichtechnik, stehen aber den besten Kupferstichen der damaligen deutschen Schule nach. Von Schongauer abhängig, weist Stoss' Griffelkunst grössere Unruhe auf. Fast das Bestreben nach Zeichnerischem, das die Radierung später im höchsten Masse erlaubte, macht sich hier bemerkbar und ver-



Fig. 9. Veit Stoss, Kupferstich der Madonna, B. 3. = P. 6.

schmäht die sorgfältig parallel laufende Strichlage des Colmarer Meisters. Fast dilettantisch ist die Art der Zeichnung zu nennen, die sich zu leicht in übertriebenen Realismus verirrt.

In der etwa 19 Jahre bestehenden Krakauer Werkstatt sind natürlich noch andere Werke entstanden. Eine ganze Reihe von Schnitzern beschäftigte Stoss, und wie damals bei allen

deutschen Meistern Kunst und Handwerk eins war, gingen auch minderwertige Sachen aus seiner Werkstatt hervor. Meisterarbeit von Schülerarbeit zu trennen, ist deshalb unsere Aufgabe. Im Laufe der Jahre wechselten die Gesellen in Veits Werkstatt und zogen, sobald sie in Krakau ausgebildet waren, in ihre Heimat, in die Städte Polens und Ungarns oder in die Zips zurück. Da begannen sie ihre eigene Tätigkeit zu entfalten. Diese Schnitzereien, die manche Entlehnung vom Lehrmeister erkennen lassen, werden ebenfalls von solchen Schülerarbeiten, die noch unter direktem Einfluss Veits entstanden sind, zu trennen sein.

Zunächst nehmen die von Stoss' Meisterhand geschaffenen Arbeiten, die die Kritik ihm heute zuweisen muss, unser Interesse in Anspruch. Krakau und die umgebenden Orte kommen dabei in Betracht. Dankenswerte Beiträge haben polnische Gelehrte hierzu geliefert. Mit Hilfe des gesamten Stoss-Materials gelang es mir, in manchen Punkten weitere Aufklärung zu geben, falsche Behauptungen zurückzuweisen und neue Werke dem Stoss-Oeuvre und Veits Schule zuzufügen.

Zweifellos von Stoss' Hand ist die im Dome zu Gnesen befindliche steinerne Grabplatte eines unbekannten Erzbischofs. (Fig. 10.) Wie beim Grabmal Oleśnickis bricht hier die Vorliebe für rund gedrehte Faltenbausche noch entschiedener durch, und man merkt die Absicht des Schnitzers heraus, mit dem Meissel ähnliche technische Kühnheiten zu erreichen, wie mit dem Messer. Kothe bildete die Grabplatte ab[39]), die an der Rückseite des barocken S. Adalbert-Altares eingemauert war und 1896 an dem benachbarten Pfeiler aufgestellt wurde, und wies sie einem bedeutenden Zeitgenossen des Veit Stoss zu, der jedoch dessen vornehme Auffassung nicht erreicht. Meine Ansicht ist, dass neben dem Marienaltar aus der früheren Zeit des Meisters kein charakteristischeres Werk existiert. Die Chakteristik vornehmen Zurückhaltens, wovon die Persönlichkeit des Verstorbenen durchdrungen war, entsprach ganz dem Wesen des Meisters. Unabhängig von mir trat Sokolowski mit der Behauptung auf, dass nur Stoss der Schöpfer der Grabplatte sein, sie aber nur im

[39]) J. Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen. B. IV. 1897, p. 113.

Holzmodell entworfen haben könne.[40]) Der unruhige Charakter des Reliefs, die gebrochenen Falten, die Füllung des Hintergrundes mit fliegenden und flatternden Bändern, der rücksichtslose Realismus im Antlitz, das nach einer Totenmaske modelliert zu sein scheint, wiesen auf Stoss hin. Abgesehen von der hohen künstlerischen Qualität dieses Grabmals aber lassen sich noch einige äussere stilistische Merkmale anführen, die ganz sicher auf Veit Stoss führen müssen. In den Rundfiguren des Marienaltars musste trotz der überraschend natürlichen Nachbildung der Köpfe und Hände die steife gezwungene Stellung bemängelt werden; wie auf einmal erstarrt und leblos erscheinen die meisten. Namentlich fällt bei Johannes (Fig. 2) die steife, herausfordernd stolze Haltung des Kopfes auf, und ähnlich ist sie übertrieben bei dem klagenden Johannes unter dem Kreuze in St. Sebald in Nürnberg. (Fig. 54.) Gezwungener Stolz und zurückhaltendes Wesen drücken sich in den harten Zügen des Antlitzes, dem eingezogenen steifen Halse dieses affektiert aufgerichteten Jüngers aus. Ähnlich kehrt dies in der Gestalt des Erzbischofs wieder, ähnlich äussert sich das Gespreizte in der Armhaltung. Da jene stolze Vornehmheit mit dem Charakter des Verstorbenen übereinstimmt, so ist diese gelungene Charakterisierung zunächst



Fig. 10. Veit Stoss, Grabplatte des Bischofs Johannes V. Gruszczynski im Dom zu Gnesen.

[40]) Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce Tom. VI. 1898, p. 153.

aus Veits eigenem Wesen zu erklären, denn er selbst besass auch diesen stolzen Charakter. Ferner für Stoss spricht die harte Ausarbeitung der Gesichtszüge, die deshalb nicht etwa nur so hart sind, weil sie in rot und weiss geflecktem Marmor gearbeitet sind, sondern weil sie ganz der Art entsprechen, wenn Stoss in Stein arbeitete. Der schlafende Johannes auf dem Ölberg in St. Sebald, der in Sandstein gehauen ist, zeigt dieselbe Technik (Fig. 21); ja die tiefliegenden Augen, die ähnliche Nase, der breite Mund und die tiefen furchenartigen Falten, die von den Nasenflügeln aus die Seiten des Mundes umziehen, bewirken eine nicht geringe Ähnlichkeit beider Porträts.

Sokolowski, der nur das Holzmodell als eigenhändige Arbeit Veit Stoss' annahm, stellte die irrtümliche Ansicht auf, dass alle steinernen Werke vom Meister nicht eigenhändig ausgeführt, sondern von Steinarbeitern nach seinen Modellen gearbeitet seien. Es hätte nicht im Bereiche seiner Zunft gelegen, auch als Bildhauer tätig zu sein.[41]) Dies habe ich bereits aus der Urkunde vom 1. Februar 1503 im Nürnberger Stadtarchiv, worin Stoss ausdrücklich Bildschnitzer und Steinhauer genannt wird, widerlegt. Wir werden also deshalb auch alle in der Krakauer Zeit gefertigten Steinwerke ohne Bedenken für eigenhändige Arbeiten Veits halten müssen, insofern sie nicht deutliche Merkmale von Schularbeit an sich tragen.[42]) Der energischen Realistik und dem bewegungslosen und doch wieder unruhigen Charakter nach scheint die Grabplatte in der Zeit des grossen Altars entstanden zu sein und wahrscheinlich in den Anfangsjahren des beglaubigten Krakauer Aufenthaltes. Die Frage nach der Persönlichkeit des Verstorbenen wird diese Ansicht der frühen Datierung bestärken und zugleich die Provenienz des Grabmals aus der Stoss-Werkstatt rechtfertigen. Polkowski[43]) vermutete dem von zwei Hunden bewachten Wappen Poraj zufolge, dass der Erzbischof Andreas I. Boryszewski, der 1510

---

[41]) Sokolowski, Sprawozdania B. VI. p. 162.

[42]) Sokolowski rectificierte auf Grund jener Urkunde (abgedr. in Daun, Krafft etc. 1897, p. 75) seine Ansicht. (Studya do historyi Rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku 1901, p. 37.)

[43]) Polkowski, Katedra Gnieźnieńska 1874, p. 89.

gestorben ist, dargestellt sei, und Ehrenberg[44]) unterstützte diese Ansicht. Danach müsste die Arbeit später als 1510 fallen. Dies aber widerspricht dem gotischen Stilcharakter der Grabtafel. Kohte gab aber nebenbei zu, dass auch der 1473 verstorbene Johannes V. Gruszczynski dargestellt sein könne. Sokolowski tritt mit Recht für den letzten als Dargestellten ein. 68jährig war Gruszczynski 1473 am Schlage gestorben. Dies ist auch das Alter des verewigten Erzbischofs, dessen Antlitz, man möchte meinen, nach einer Totenmaske gemeisselt wurde, weil die Augen, wie bei einem Sterbenden halb geschlossen sind. Einen 78jährigen aber, wie es Boryszewski geworden war, wird man in dem Erzbischof kaum erblicken können. Also nach dem Tode ist das Grabmal dem Gruszczynski gesetzt worden, und somit interessiert auch, die Frage nach dem Besteller aufzuwerfen. Die Geistlichkeit hat ihm gewiss nicht diese Ehrung erwiesen. Sie konnte ihn nicht zu den ihrigen rechnen, da er nicht auf ihrer Seite gestanden hatte. Wohl aber hatte er zur Zeit seiner Würde als Erzbischof und Primas für den König Kasimir den Jagellonen allein seine ganze Kraft und Energie selbst gegen die Geistlichkeit eingesetzt.[45]) Vom Könige wird ihm das Grabmal als ein Zeugnis königlicher Dankbarkeit und als ein wichtiges Denkmal des geschichtlichen Kampfes, das die Geistlichkeit zur Königstreue ermahnen sollte, gesetzt sein. Und wenn der grosse Jagellone es stiftete, an wen anders wird er sich mit dem bedeutenden Auftrage gewandt haben, als an Veit Stoss in Krakau, von dessen Ruhm und Ehrung die gleich nach seiner Übersiedelung erfolgte Bestellung des Marienaltars Kunde gibt und von dem der König dann später für die von ihm erbaute Jagellonenkapelle im Wawel sein eigenes Grabmal ausführen liess. Stilistisch gehört dieses ausgezeichnete Stoss-Werk in das Ende der siebenziger Jahre, also bevor der

[44]) Ehrenberg, Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen 1893, p. 37. Ganz hinfällig ist die Meinung T. Nieczuja-Ziemięcki's, Mauzoleum Sw. Wojciecha dłuta Wita Stwosza, Krakow, 1898, dass diese Grabplatte den hl. Adalbert darstelle und vom Grabmal aus dem Mausoleum stamme, das 1480—1486 von Jacob von Siena gebaut wurde. An diesem Grabmal, das auf Befehl des Bischofs Oleśnicki begonnen wurde, nahm ein Schnitzer Hans teil (geht hervor aus der Schrift der Stadtväter von Thorn an die Stadtväter zu Danzig 1486).

[45]) Sokolowski, Sprawozdania B. VI. p. 168.

Marienaltar vollendet war, sodass wir in diesem Monument vermutlich die erste grosse uns heute bekannte Arbeit des Veit Stoss zu erblicken haben, die ebenso wie der Marienaltar schon alle Vorzüge und Schwächen des Meisters, jene Energie im Ausdruck und jenen dramatischen Puls, der mit polnischer Leidenschaftlichkeit schlägt, aber auch jenen rücksichtslosen harten Realismus, jene unruhige Auffassung und bewegungslose Haltung, aufweist.

In den letzten Jahren des Krakauer Aufenthaltes führte Stoss das zwar unbezeichnete, ihm aber sicherlich angehörende Grabmal für Pietro Bnina, den Bischof in Wlolawek[46]), heute einer kleinen, zum polnisch-russischen Gouvernement-Gebiet Warschaus gehörigen Kreisstadt an der Weichsel, aus. Der berühmte Florentiner Humanist Filippo Buonaccorsi, Callimachus genannt, hatte das Denkmal 1493 errichten lassen[47]), und nur an den tüchtigsten Krakauer Meister wird er sich gewandt haben. Callimachus versah unter König Kasimir und dessen Sohn Johann Albert die Stelle des königlichen Sekretärs, und diesem letzten, seinem intimen Freunde, widmete er 1519 sein Werk über die Niederlage des Königs Ladislaus bei Varna. Mit diesem Callimachus wird auch Stoss bekannt gewesen sein. Als der Meister damals auf einige Jahre nach Nürnberg ging, übernahm sein Freund, der damalige Stadtschreiber Johannes Heydeck de Damnis (aus dem Städtchen Damm) die Überwachung der zurückgelassenen Frau und Kinder. Derselbe Heydeck wurde später Presbyter der Marienkirche und gehörte dem humanistischen Kreise des Callimachus an. So machen diese Beziehungen des Stoss, abgesehen von dem Stile des Grabmals, es fast zur Gewissheit, dass sich Callimachus mit seinem Auftrage an keinen anderen, als an Veit Stoss gewandt habe. Das Grabmal mit seinem baldachinartigen Überbau erinnert auch an das vor einem Jahre vollendete Königsmonument in der Jagellonenkapelle. Die beiden wie Chorknaben gekleideten Figuren, die

[46]) Przedziecki: Wzory sztuki średniowiecznej w Dawney Polsce, 2 Serya VI Pomnik grobowy Bnina Moszyńskiego.

[47]) Vgl. die in die Vorderseite des Sarkophages eingemeisselte Grabschrift: Petro de Bnino Vladislaviensi Pontifici religioso et sapienti positum procuratione Callimachi Experientis amici concordissimi. Anno MCCCCLXXXXIII ☩

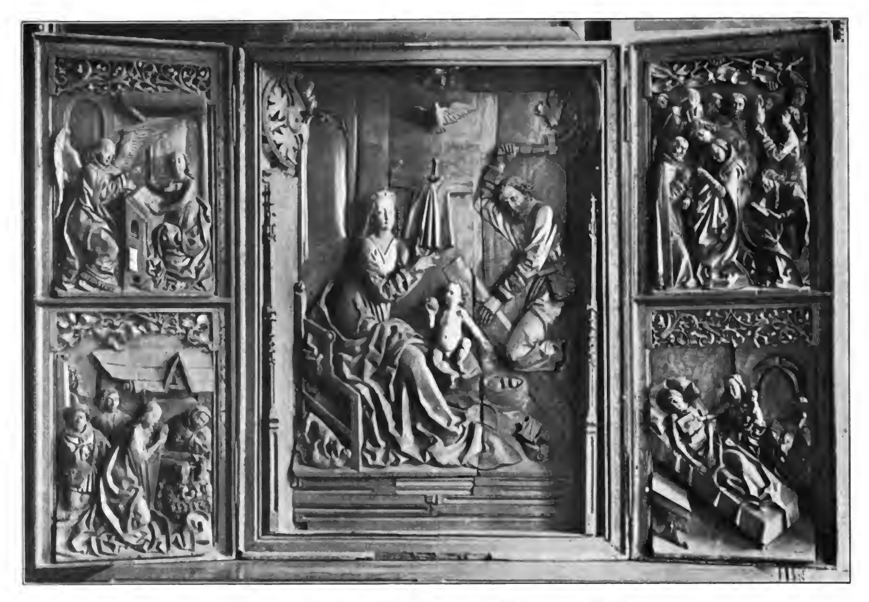


Fig. 11. Veit Stoss, Triptychon in der Akademie zu Krakau.

die Inschrifttafel halten, könnten auf eine Anregung des Florentiners Callimachus nach dem Muster der Renaissancedenkmäler in Florenz zurückzuführen sein.[48])

Als eins der frühesten Krakauer Schnitzwerke des Veit Stoss haben wir das aus Lusina stammende Triptychon zu betrachten, das sich heute als Geschenk des Herrn Wincentz Srcozynski im Sitzungssaale der Akademie zu Krakau befindet. (Fig. 11.) Diese Behauptung rechtfertigt der Kupferstich P. 4. (Fig. 6.) Zweifelhaft bleibt nur, ob er das Vorbild für den Altar, oder ob er erst später nach dem Schnitzwerk gestochen worden ist.[49]) Das Mittelstück des Altars, das nach dem Poem des Walter von Rheinau[50]) Maria darstellt, wie sie während des Aufenthaltes in Ägypten das ungenähte Kleid für ihr Kind strickt, weist auf Stoss selber hin, und fast möchte man die bemalten Flügel auch als seine eigenhändige Arbeit ansehen.[51])

Einige Abweichungen bestehen zwischen Altarschrein und Kupferstich P. 4. Auf dem Stiche hantiert Joseph im Vorhofe mit einem grossen Bohrer, während auf dem Altar Joseph kräftig mit der Axt zum Schlage ausholt. Diese Bewegung ist besonders gelungen. Auch ist hier die gotisch gewölbte Klosterstube nicht beibehalten, und das vorn auf der Erde sitzende Kind, das sich mit dem knitterig gefalteten Mantel der Mutter zu schaffen macht, ist auf dem Schnitzwerke etwas höher gesetzt. Beidemal aber kehrt das Motiv des Knäuels wieder, womit das Kind[52]) spielt. Maria erscheint beide Male in ähnlicher

[48]) Sonst aber sind die Formen nicht renaissancemässig.

[49]) Das Dresdener Exemplar hat den Ochsenkopf mit Kreuz und Schlange als Wasserzeichen, das 1481—86 vorkommt. Vgl. Piekosiński, Wybór znaków wodnych w XV., 1896 Tafel 105—109. Vielleicht stammt das Papier aus einer Fabrik. Vor 1486 wird demnach das Triptychon entstanden sein.

[50]) Sokolowski, Studya . . . p. 1.

[51]) Ausser den vielen Merkmalen vergleiche auf dem Tode der Maria den vor der hinsinkenden Maria stehenden Apostel mit dem vorgesetzten Bein und der einen Locke auf dem kahlen Haupte mit der Figur, die hinter Christus steht, auf dem Stich B. 1 und P. 7. Ferner entspricht der vorgebeugte Oberkörper des auf dem Stiche P. 7. rechts Stehenden dem Apostel, der die Lampe ausbläst und ähnlich auch auf dem grossen Marienaltar wiederkehrt. Die Ähnlichkeit der Grundmotive auf Stich und Lusiner Relief ist besonders gross.

[52]) Die starke Unterleibsbildung kehrt auch bei den späteren Kinderfiguren in den Nürnberger Werken wieder.

Haltung. Ihr Antlitz mit der hochgewölbten Stirn, der langen geraden und dünnen Nase, unter der sich die fleischige Unterlippe des kleines Mundes etwas nach vorn drängt, ist der Typus der Stoss'schen Frauenfiguren aus der Frühzeit.[53])

Zu den aus dem Marienleben entnommenen Hauptszenen, Verkündigung, Anbetung und Tod auf den Lusiner Altarflügeln kommt als vierte wichtige Begebenheit hinzu, wie Maria dem sterbenden Theophilus von Adana erscheint. Wie sie als Heilsmutter jedem Sünder ihre Gnade zu Teil werden lässt, so tritt sie auch vor den sterbenden Theophilus[54]), jenen Faust des Mittelalters, und bringt ihm Vergebung, indem sie die untersiegelte Ablassurkunde ihm auf die Brust legt in Gegenwart des Teufels, der sich rasch entfernen will, nachdem ihm eben ein Engel[55]) durch sein Pergament den Willen Marias kundgetan hat. Vor allem zeichnet sich die mitleidsvoll und zugleich gnädig blickende Maria mit der raschen Armbewegung durch Frische aus, die auch in der, wenn auch eckigen Armstellung auf der Verkündigung die naive Naturwiedergabe bekundet.[56])

Die Aussenflügel tragen Malereien, die man sich, wenn sie auch nicht von besonderem Werte sind, in Veits Werkstatt ausgeführt denken könnte, oder für die er wenigstens die Skizzen geliefert hat; betont doch Neudörffer, dass Stoss auch Maler gewesen sei. Auf dem linken Flügel ist die Gefangennahme und die Geisselung, auf dem rechten auf Goldgrund Christus vor Pilatus und die Kreuzigung dargestellt. Wenn auf der Kreuztragung die Karikatur der Gestalten abstossend wirkt und nur das schmerzerfüllte Haupt Christi uns einnimmt, so ist besonders der Ölberg in der Weise des Stoss ausgeführt[57]).

Das Lusiner Triptychon gab das Vorbild für kleinere Altäre

---

[53]) Vgl. Eva auf der Darstellung Christus in der Vorhölle auf dem Flügel des Marienaltars.

[54]) Im Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsammlungen hatte ich aus Versehen diese Figur als Florian gedeutet (1900, Heft 3) vgl. Sokolowski, Studya . . . p. 2, Anm. 1.

[55]) Der Kopf vom Engel fehlt.

[56]) Der Altar ist bemalt. Die Gewänder sind goldig und in ihrer Innenseite dunkelbau. Der Untergrund ist Gold und Schwarz.

[57]) Malchus ähnelt derselben Figur auf dem Relief der Gefangennahme von 1499 in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Fig. 22.)

in der Umgegend ab. Im Dorf Czatkowice steht heute in einer Kapelle als Rest von einem Altar ein Relief der Geburt,[58]) das mit geringen Abweichungen eine Kopie des Krakauer Triptychons ist. Unter Veits Leitung wird es von einem seiner Schüler copiert worden sein, denn weniger frisch und innig sind Ausdruck und die Haltung der Figuren, und weniger fein sind die Gewandmotive.

Spuren von Stossischer Arbeitsweise lassen sich auf der Rundgruppe der hl. Anna selbdritt in der Bernardinerkirche zu Krakau auffinden[59]). Der Bau der vom Kardinal Sbigneus von Oleśnicki[60]) begonnenen Bernardiner Kirche war erst in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts vollendet, und in dieser Zeit haben wir uns auch die Entstehung der Gruppe zu denken. Sokolowski erkennt ihre Echtheit durch Vergleich der Werke in der Jacobskirche zu Nürnberg[61]), ohne jedoch die Schnitzereien, die Veit Stoss sicher angehören, bestimmt zu haben. Tatsächlich erinnert das Bernardiner Schnitzwerk an die beiden Stossaltäre in der Jacobskirche, die Gewandung ist stossartig, wogegen die Durchbildung der Hände im heutigen Zustande der auf den Nürnberger Werken nachsteht.

Der im Innern des Domes auf dem Wawel befindliche Hieronymus, der dem Löwen den Dorn auszieht, stammt ebenfalls aus der Frühzeit des Meisters.[62]) (Fig. 12.) Die Falten des Mantels, das darunter sichtbare etwas hochgestellte Bein, die scharfe Gesichtsbildung, die langen knöchrigen Finger tragen Zug für Zug das Gepräge der Stossischen Technik an sich, und der dürre Löwe ähnelt den heraldischen Löwen auf dem Kasimir-Grab-

---

[58]) Lepszy, Sprawozdania T. VI. p. LIII—LIV., abgelildet nach Zeichnung in Fig. 14.

[59]) Abgebildet bei Sokolowski, studya . . . p. 14, Fig. 4.

[60]) Essenwein, die mittelalterlichen Kunstdenkmale Krakaus p. 124.

[61]) Diese Werke bedürfen einer Sichtung, wie im Folgenden geschehen wird. Von Stoss rühren nur 2 Altäre her, der Altar mit der hl. Annas selbdritt und der hl. Ottomar-Altar.

[62]) Vgl. das Brustbild des hl. Hieronymus im Nürnberger Rosenkranz (der Kopf des Löwen ist ähnlich gebildet) (Fig. 24) und das Brustbild desselben Heiligen oben in der linken Ecke des Marienaltarschreines; (Fig. 1) beidemal auch der gleiche runde Hut.



Fig. 12. Veit Stoss, hl. Hieronymus und Ambrosius im Dom zu Krakau.

mal.[63]) Desgleichen scheint mir der etwas kleinere hl. Ambrosius[64]), entgegen der Ansicht Lepszys und Sokolowskis[65]), die ihn dem Stanislaus Stoss zuweisen, eine Arbeit des Vaters zu sein, denn die Hand- und Gesichtsbildung ist gerade für Veit charakteristisch. Bei naher Betrachtung war kein auf Stanislaus hindeutendes Merkmal aufzufinden, im Gegenteil, geradezu frappant ist die Ähnlichkeit mit dem runden Gesicht des Apostels, der hinter dem die Maria haltenden Apostel im Marienaltar hervorschaut, und mit dem hl. Ottomar in dem Nürnberger Altar der Jacobskirche.[66]) (Fig. 46.)



Fig. 13. Veit Stoss, Madonna aus Grybow.

Mit vollem Recht aber scheint mir Sokolowski in dem unter dem Triumphbogen der Kirche stehenden Kruzifix Meister Stoss zu erkennen.[67]) Wie bei den Nürnberger Kruzifixen in S. Sebald, S. Lorenz und dem im Germanischen Museum befindlichen ist der Mund des schmerzerfüllten Gesichtes wie zum letzten Seufzer geöffnet.

Eine aus Grybow (nahe Sandec) stammende, heute im Nationalmuseum zu Krakau aufbewahrte Madonna reiht sich

---

[63]) Mit Recht setzt Sokolowski, Studya do historyi Rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku 1901, diese Figur vor 1485, ehe dem Bartholomäus aus Sandec die Arbeit der Chorstühle übertragen wurde. Derselbe vermutet aber, Veit habe die Figur unvollendet gelassen. Bei der Restaurierung im Jahre 1898 konnte ich die Figur in unmittelbarer Nähe untersuchen und glaube, in allen Einzelheiten die Hand des Meisters erkannt zu haben.

[64]) Ebenfalls wie Hieronymus auf dem Kapitäl des Säulenbündels stehend, das sich in der Mitte jedes Pfeilers hinaufzieht.

[65]) Sokolowski, Studya do historyi Rzeźby w Polsce . . . p. 97. Dort ist der hl. Ambrosius p. 107, Fig. 34 abgebildet.

[66]) Vgl. die gleiche Haar- und Handbildung bei den drei Figuren. Stanislaus schnitzt die Hände roher und verhältnismässig gross.

[67]) Essenwein: Die Kunstdenkmale Krakaus p. 102. 1473, als die Stiftungen für den grossen Altar begannen, stiftete Dorothea Schusterin ausser den 4 Mark für den Altar, 10 fl. zu dem neuen Kreuze.

den Stossischen Werkstatt-Arbeiten an. (Fig. 13.) Die Bildung der in den Ecken spitz zusammenlaufenden Augenlider und die hohe runde Stirn der Madonna, auch der Kopf und die steife Haltung



Fig. 14. Veit Stoss, Christus am Ölberg betend, Steinrelief in Krakau.

des Kindes mit den Falten an den gestopften Beinen kehren ähnlich bei der Madonna des Ottomar-Altars in der Jacobskirche zu Nürnberg wieder (Fig. 46), und hier wie dort findet sich das Motiv der Handstellung, um den Gewandzipfel zu halten, das bei der Madonna

vom Stoss-Hause weniger geschickt wieder verwendet ist. (Fig. 30.) Wie bei der Maria in der Krönungsszene im Germanischen Museum steht die Unterlippe etwas vor. (Fig. 31.)

Ausser diesen erhaltenen Schnitzwerken[68]) geben einige in Sandstein ausgeführte Arbeiten auch von Stoss' Vertrautheit mit der Bildhauerkunst beredte Proben. Zu ihnen gehört das Steinrelief des Ölberges, das heute in der Fassade eines Hauses der Marienkirche gegenüber eingemauert ist.[69]) (Fig. 14.) Früher befand es sich auf dem alten Begräbnisplatze, der die Marienkirche umgab, und bildete die Mitte eines mit bemalten Flügeln[70]) versehenen Triptychons, das, wie Sokolowski vermutet, das grosse Grab schmückte, wo hinein man im Winter vorläufig die Leichen legte, ehe sie im Frühling anderswo beerdigt wurden. Zwar teilweise beschädigt, gehört dieses Steinrelief auch ohne Bezeichnung zu den sicheren Werken Veits, denn selbst die Ausführung in Stein hat die Stilweise Veits nicht verändert.[71]) Das Material, worin der Künstler arbeitet, hat meist Einfluss auf die Technik. Das Messer des routinierten Schnitzers kann mit Leichtigkeit rund gewundene Falten in einem Zuge aus dem Holze aushöhlen, dabei aber liegt die Gefahr, zu übertreiben, wie dies bei Stoss so oft der Fall ist, sehr nahe; der Steinbildhauer wird weniger leicht in solche spielerische Manier verfallen, weil ihm das harte Steinmaterial gewisse Schranken setzt. Dennoch hat Stoss ohne Rücksicht auf das Material die Holzschnitztechnik auch auf den Stein übertragen und, sichtlich mühsam experimentierend, dieselben rund gedrehten Falten mit den weiten Vertiefungen wie in seinen Schnitzereien zu erreichen sich bemüht. Auch der Ölberg an der Barbarakirche bietet in der Haltung der Hände mit ihren knöchrig gebildeten Fingern manche

[68]) Von dem von Jacob von Wallendorf auch der Marienkirche gestifteten zweiten kleinen Altar ist bisher nichts bekannt.

[69]) Eine alte Inschrift besagte, dass der Stein mit vieler Mühe von dem Orte herbeigeschafft worden sei, wo Christus gebetet habe.

[70]) Die Aussenflügel zeigten drei Schutzpatrone Krakaus und Polens, die Innenflügel Fegefeuer und Hölle.

[71]) Essenwein, p. 112, wollte Stoss' eigene Hand im Relief nicht erkennen, indem er es für eine Arbeit, die nicht das maniriert Unruhige der Stoss'schen Werke, aber auch nicht dessen energische Individualität zeigt, ausgab; es sei eine Schularbeit.

Analogien. (Fig. 15.) Ich möchte ihn in die früheste Zeit setzen,[72]) weil ähnlich wie auf den frühen Kupferstichen die muskellosen Arme in den Ärmeln versteckt sind und die langgestreckte flache Hand aus ihnen herausschaut.



Fig. 15. Veit Stoss, Detail aus dem Ölberg an der Barbarakirche zu Krakau.

Selbst wenn Stoss einen Entwurf für den Erzguss machte, fiel es ihm nicht ein, von seinen Gewohnheiten zu lassen. Dies trifft zu bei der erzenen Grabtafel des Callimachus in der

[72]) Zygmunt Hendel, Kaplica zmarłych zwana Ogrojcem przy kosciele Sw. Barbary w Krakowie (Sprawozdania V., p. 233 ff.) setzt das Werk auch in die Frühzeit um 1475. — Den Ölberg in Ptaszkowa bei Sander halte ich für ein Werk aus der Stossschule.

Dominikanerkirche zu Krakau. (Fig 16.) Callimachus war der Grabschrift zufolge im November 1496 gestorben, und dies veranlasst zunächst, die Entstehung der Tafel nicht viel später anzusetzen. Doch erweist sich durch die Bestimmung des Erzgiessers, der die Ausführung der Tafel übernahm, diese frühe Datierung als unwahrscheinlich. Ein hervorragendes Denkmal zu setzen, war man dem verdienstvollen Sekretär des Königs schuldig, und an den erfahrensten Künstler im Erzguss wird man sich gewendet haben. Dies war der Erzgiesser Peter Vischer zu Nürnberg. — Wer aber wäre berufener gewesen, die Porträtzüge des Florentiner Humanisten zu modellieren, als Veit Stoss, der mit diesem in persönlicher Beziehung gestanden hatte![73]) Dieser jedoch war schon nach Nürnberg übergesiedelt.[74]) Trotzdem bat man von Krakau aus den ungern fortgelassenen Meister, aus der Erinnerung ein charakteristisches Porträt von Callimachus zu skizzieren, und gewiss hätte man ihm auch gern die Ausführung der Grabtafel übertragen, wenn ihr nichts in den Zunftsbestimmungen im Wege gestanden hätte. Denn dass der vielseitige Stoss auch mit der Kunst des Erzgusses wohl vertraut war, geht daraus hervor, dass er vom Kaiser Maximilian einige Figuren, zu denen er ein Modell 1514 in Arbeit hatte, zu giessen beauftragt war. Dieser Auftrag aber bedeutete einen Eingriff in die Zunftordnung, und deshalb führten im selben Jahre die Rotgiesser beim Rate, der niemals duldete, dass Meister einer anderen Zunft mit dem Handwerk der Rotgiesser sich beschäftigten, Klage gegen Stoss. Aus Rücksicht, dass der Guss vom Kaiser bestellt war, bewilligte der Rat diesmal ausnahmsweise nach einigem Zögern dem Bildschnitzer, selber zu giessen, doch nicht mehr, als ihm vom Kaiser in Auftrag gegeben sei, und auf Veits weiteres Verlangen stellte er ihm auch einen Zwinger als Giessraum zur Verfügung.[75]) Dies

---

[73]) Für Callimachus hatte Stoss das Bnina-Grabmal ausgeführt.

[74]) In Krakauer Urkunden wird Stoss zuletzt am 10. Jan. 1496 genannt. Im selben Jahre zahlte er für seine Wiederaufnahme in Nürnberg 3 fl. R.

[75]) Vgl. die Akten, abgedruckt von Petz i. Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses B. X. p. 39. Vom Rate waren besondere Schmelzhütten und Schmelztiegel eingerichtet. Auch die aus Lehm bestehenden Schmelztiegel durften sonst nicht ausgeliehen werden. Ob der Guss gelang, ist unbekannt.

beweist also zugleich, dass Veit in Nürnberg vorher noch nicht selber gegossen hatte und somit von ihm die Callimachus-Tafel



Fig. 16. Bronzegrabplatte des Callimachus in der Dominikanerkirche zu Krakau. Modell von Veit Stoss; Guss von Peter Vischer. (Nach 1506.)

nicht gegossen worden sein kann! — Aber die Komposition der innern Tafel, die sitzende Gestalt in ihrer gezierten und gespreizten Haltung und ebenso das Innere des Gelehrtenzimmers

mit dem vielen Beiwerk[76]) zeugt deutlich von der Mithilfe Veits. Das Modell hierzu muss er geschnitzt haben. All das Übrige jedoch, die feine Renaissanceeinrahmung, rührt keinesfalls von Stoss her, denn diese ist, weil er eigentlich Zeit seines Lebens Gotiker blieb, dessen Verständnis für Ornamentik sich nie in der Renaissancewelt heimisch fühlte, seiner Stilauffassung zuwider.

Wer aber führte den Guss aus? Denkt man nicht unwillkürlich an die damals grösste Giesshütte des Nürnberger Peter Vischer! Aus einleuchtenden Gründen muss sie dort gegossen sein.

Im Dome auf dem Wawel zu Krakau befinden sich einige hervorragende Grabplatten aus Erz. Vergleicht man den Stil ihrer Zeichnung und die darauf verwendeten Brokatmuster mit den in Deutschland befindlichen Vischer-Platten, so erkennt man in ihnen einige von den schönsten Güssen Vischers, die sich, wie Neudörffer berichtet, in Polen und Ungarn finden. Als älteste der Vischer'schen Tafeln in Krakau haben wir das Grabmal für den Kardinal Friedrich Kasimir († 1503) anzusehen, das erst durch die Hinzufügung der Tafel mit der Madonna[77]) im Jahre 1510 vollendet wurde. Die gotische Umrahmung der ziselierten Erzplatte gleicht in der Anlage noch den früheren Bischofsplatten, besonders der in Posen befindlichen Grabplatte des Uriel Gorka († 1498)[78]), nur ist hier die Komposition übersichtlicher, die gotische Dekoration einfacher, die Zeichnung sicherer. Ein kräftiger Schritt zur Renaissance wird in den übrigen Krakauer Grabtafeln sichtbar. Nachdem schon in dem Grabmal des Propstes Lubranski in Posen[79]) gotische, einen Baldachin bildende Architektur mit Renaissancefiguren zusammengestellt war, wird auf der Erztafel für Peter Salomon († 1506) (Fig. 17) und für Kmita († 1505) die obere Umrahmung durch einen Dreipass gebildet, der in allmählich sich entwickelnder Form wechselt. Ein wie ein miss-

---

[76]) Vgl. Stich P. 4.

[77]) Der Madonna erscheint der hl. Stanislaus mit dem von ihm erweckten Pietrowin.

[78]) Abgebildet bei Creeny, monumental brasse, p. 47.

[79]) Abgebildet bei Kohte, im Bd. II. Taf. IV.

verstandener griechischer Eierstab aussehender Ornamentkranz füllt auf der Tafel Peter Salomons den dreigeteilten Bogen, auf der Kmita-Tafel, die vermutlich wenig später entstand, nimmt er mehr das Aussehen eines Blattkranzes an, bis daraus auf der



Fig. 17. Peter Vischer, Bronzegrabplatte Peter Salomons in der Marienkirche zu Krakau. (Um 1506.)

Callimachus-Tafel ein prachtvolles Laubgewinde mit Früchten, das durch Bänder zusammengehalten wird, entsteht. Ferner reiht sich den Arbeiten dieser Hand eine bisher unbeachtet gebliebene Grabtafel für ein Glied der Salomon-Familie an (Fig. 18), deren Entstehung zwischen den Denkmälern für Kardinal Friedrich

Kasimir[80]) und für Peter Salomon zu setzen sein mag, weil hier wie auf dem urkundlich 1504 datierten Grabmal der Herzogin Sophie in Torgau die obere Umrahmung aus Rankenwerk sich findet, das auch auf den Tafeln Veits I. in Bamberg († 1503) und der Herzogin Amalie in Meissen wiederkehrt. Das Brokatmuster des Teppichs auf dieser Salomon-Platte stimmt genau mit dem auf der Callimachus-Tafel überein und wiederholt sich weiter auf Vischer'schen Platten, z. B. auf der für Johannes in Breslau, auf der für Uriel Gorka in Posen und auf der für Szamotulski in Samter. Freilich könnte man einwenden, dass dieses damals besonders beliebte Muster in mehreren Giesshütten als Vorlage gedient hätte, dies widerlegt jedoch dieselbe immer wiederkehrende feine Art der Ausführung. Als Merkmal für Vischer wiederholt sich ferner auf der Callimachus-Tafel die Holztäfelung, die zuerst bei Peter Salomon statt des Teppichs verwendet war. (Fig. 17.) Auch der Schwan im Salomonwappen zeigt ähnliche Kopf- und Halsbildung wie die Schwäne in den oberen Ecken der Callimachus-Tafel, und beidemal ist die gleiche feine Ornamentik in den Untergrund ziseliert. Damit aber ist die Callimachus-Tafel, der augenscheinlich ein Entwurf des Veit Stoss zu grunde liegt, in der Ausführung der Ornamentik und im Guss für Peter Vischer gesichert, ja sie gehört zu dem weitaus Besten, was damals von einem deutschen Meister im Erzguss geschaffen ist. Die beiden durch Schrauben, ebenso wie die Inschrifttafel, festgehaltenen Seitenleisten[81]) bekunden erstaunliche Vertrautheit mit Renaissanceformen, und ihre sich rankenden Blattgewinde mit Gestalten, Putten und Tieren dazwischen, brauchen sich gewiss nicht hinter Ghibertis Ornamenten zu verstecken.

Neben der Autor-Frage entsteht noch die Frage nach der Entstehungszeit. Dass die Callimachus-Tafel schon 1496 ge-

---

[80]) Dasselbe Muster, das häufigste, wiederholt sich auf den Grabplatten für Kardinal Friedrich, für Herzogin Sophie in Torgau, für Herzogin Amalie in Meissen (abgeb. bei Creeny pag. 52), für Veit I. u. Heinrich III. in Bamberg und unter andern auf der für die Gräfin von Henneberg in Römhild. (Vgl. die Zusammenstellung der Muster auch bei L. Justi, Vischerstudien, Rep. f. Kunstw. 1891, Heft I p. 39.)

[81]) Ebenso bei den Umrahmungsleisten der Kmita- und der Peter Salomon-Tafel.

gossen sei, ist jener Ornamentik zufolge ganz ausgeschlossen, wenn man die noch gotisch befangene Breslauer Grabplatte von



Fig. 18. Peter Vischer, Bronzegrabplatte eines Mitgliedes der Familie Salomon in der Marienkirche zu Krakau.

1496 daneben hält. Sie scheint sogar nach 1506 erst entstanden zu sein, weil ihre Ornamentik renaissancemässiger entwickelt ist,

als auf den übrigen Krakauer Tafeln. Und in Nürnberg wurde der Guss vollzogen.[82])

In dem frühen Nürnberger Aufenthalt vor 1477, und mag es auch nur kurze Zeit gewesen sein, die Stoss als Meister in seiner Geburtsstadt verbracht hat, — denn allem Anschein nach war er vor seiner definitiven Übersiedelung nach Krakau dort bereits tätig gewesen und hatte von seiner Kunstfertigkeit reden gemacht, — hat er natürlich auch Schnitzwerke geschaffen. Mit Bestimmtheit lassen sich jedoch solche nicht nachweisen, weil über Veits Jugendgeschichte und Lehrjahre auch nicht die geringste Nachricht auf uns gekommen ist. Auf Grund der frühesten Krakauer Arbeiten lässt sich dennoch, so glaube ich, ein in der Sammlung Streit zu Kissingen befindliches Holzrelief des Todes der Maria auf Veit zurückführen. (Fig. 19.) Im Banne der frühern dunklen Vorstellung über Michael Wolgemut trug man kein Bedenken, diesem Schnitzwerk den Namen dieses Meisters beizulegen, und eine alte dem Berliner Museum gehörende Photographie bezeichnet Wolgemut auch wirklich als Meister dieser Schnitzarbeit. Nachdem aber das Bild von Wolgemuts Tätigkeit festere Umrisse bekommen hat und auch einige Skulpturen an seinen Altären als Erzeugnisse seiner Werkstatt, wie später gezeigt werden soll, angenommen werden müssen, ist der Unterschied zwischen ihnen und dem Streit'schen Relief, das die Kennzeichen eines noch in der Entwicklung stehenden, aber nach charakteristischem Ausdruck strebenden Meisters trägt, deutlich genug.

Vergleiche mit dem Lusiner Triptychon in der Akademie zu Krakau, einer der frühesten Krakauer Arbeiten Veits, bestärken meine Ansicht, dass die Kissinger Darstellung des Todes der Maria ein Stoss'sches Frühwerk ist. Das Motiv des die Lampe Auslöschenden, dessen Gesicht die Kenntnis slavischer

---

[82]) Die Callimachus-Tafel wie die übrigen Vischerischen Grabplatten in Krakau müssen in Nürnberg gegossen sein. Immer war der Rat darauf bedacht, für das Rotschmiedgewerbe keine Konkurrenz entstehen zu lassen. Nur mit ganz besonderer Erlaubnis des Rates durften Nürnberger Rotgiesser auswärts giessen. Sonst wurde zurückberufen, wer ohne Erlaubnis auswärts goss. (Essenwein, Die im Germanischen Museum befindlichen Bronzeepitaphien, Anzeiger des Germanischen Museums 1891, Einleitung.)

Typen voraussetzt, entspricht dem gleichen auf dem Lusiner Flügelrelief (Fig. 11) und im grossen Schreine des Marienaltars. (Fig. 1.) Auffallend analog kehrt auf der Lusiner und Kissinger Darstellung



Fig. 19. Veit Stoss, Relief des Todes der Maria, Kissingen, Sammlung Streit.

das abgehärmte Antlitz Johannis wieder, und Haltung und Auffassung gleichen sich bei Christus, der die kleine Maria als Symbol ihrer in Empfang genommenen Seele im Arme trägt, und bei Maria, die mit dem Kinde am Sterbebett des Theophilus erscheint. Beide Gestalten haben sogar Züge ausgesprochener

Familienähnlichkeit, in der die deutsche Kunst die heiligen Figuren gern erscheinen lässt. Auch die Behandlungsweise der Gewandung ist auf beiden Reliefs die ähnliche, und noch nicht herrschen im Faltenwurf jene kühnen gedrehten Windungen wie in den späteren Werken vor. Nur bei dem, der die Lampe hochhält, bildet der Mantel, wie vom Winde hochgenommen, eine grosse Rundung. Was aber am prägnantesten an Stoss' frühe Zeit erinnert, sind die dünnen knöchrigen Hände, die hier mit besonderer Sorgfalt wie auf dem steinernen Ölbergrelief in Krakau der Marienkirche gegenüber (Fig. 14) und bei den Rundfiguren des Ölberges an der Barbarakirche daselbst durchgebildet sind (Fig. 15). Form und Stellung der Füsse, die durch eine hochgenommene Falte sichtbar werden, sind auf dem Steinrelief ähnlich wiedergegeben, und die schlafenden Jünger beidemal rechts zeigen untereinander typische Verwandtschaft. Gerade auf diese für Stoss charakteristischen Kennzeichen hin wird die neue Zuweisung nicht unbegründet erscheinen und gewinnt die Datierung in Veits frühe Zeit nur an Wahrscheinlichkeit. Ob aber das Relief in Nürnberg oder Krakau gefertigt wurde, lässt sich freilich nicht feststellen; weil es in Kissingen sich befindet, liegt natürlich Nürnberg als Ort der Entstehung am nächsten.

Zeitlich nicht allzuweit von diesen frühen Arbeiten getrennt, wird auch von Veit Stoss das hölzerne Epitaph für Conrad Imhoff d. Ä., das vermutlich als Schmuck für einen Rundpfeiler gestiftet war und sich heute im Nationalmuseum zu München befindet, geschnitzt sein[83].) (Fig. 20.) Über das Jahr der Entstehung dieser etwas rund gebogenen Gedächtnistafel lassen sich auch nur Vermutungen aussprechen. Der aufgemalten Inschrift zufolge starb Conrad Imhoff im Jahre 1486 und seine Frau Catharina 1494, die bald nach dem Tode des Gatten die Gedenktafel gestiftet haben wird. Da ist es möglich, dass Veit Stoss bald nach seiner Ankunft in Nürnberg 1486, wo er bis 1489 verblieb, diesen Auftrag von Imhoffs Frau erhielt, deren Todesjahr später ebenfalls auf der Inschriftstafel verzeichnet wurde. Dem altertümlichen

[83]) Im Katalog des National-Museums unter No. 679 genannt und abgebildet auf Tafel XXIV. Ausserdem führen es Bergau (p. 12), Lübke, Geschichte d. Plastik, 3. Aufl. p. 706 und Otte, (5. Aufl. p. 655) als Werk Veit Stoss' an.

Stil nach möchten wir das Epitaph in möglichst frühe Zeit des Meisters rücken. Das Antlitz Marias ähnelt denen auf dem Mittelschrein und den Flügelreliefs des Lusiner Triptychons (Fig. 11), Gottvaters Gesicht mit den breiten Augen und dicken Lidern und



Fig. 20. Veit Stoss, Epitaph Conrad Imhoffs im National-Museum zu München.

lässt sich mit dem links Knieenden auf dem Kissinger Relief des Todes der Maria vergleichen. (Fig. 19.) So würde auch durch die Imhoff'sche Krönung die Zuweisung jener Schnitzarbeit noch weitere Gewissheit erhalten.

Die Komposition des Todes und der Himmelfahrt Mariä im Krakauer Altar war für Krakau und Umgegend mustergiltig

geworden, und somit ist die Annahme, dass kleinere Altäre mit der Darstellung derselben Szene bei Stoss bestellt wurden, gar zu wahrscheinlich. Die mehr oder weniger freien Wiederholungen wird der Meister nach Angabe veränderter Idee seinen Schülern überlassen haben. Ausser diesen in Veits Werkstatt gearbeiteten Altären, die trotz mancher Schwächen immerhin den Stil des Meisters noch durchblicken lassen, werden aber auch Schnitzer, die zu Stoss in keiner Beziehung standen, nach dem Krakauer Vorbilde, so gut sie es konnten, geschnitzt haben. Einen wirklich hohen künstlerischen Wert werden beide Gruppen von Altären kaum haben, und wirklich bekunden die in Krakaus Umgegend vorhandenen Werke eine kleinlichere Auffassung und einen roheren Stil sehr. Das Triptychon in der Kirche zu Książnice Wielkie, eine der besten dieser Darstellungen, weist auf unmittelbaren Einfluss des Meisters hin, wenngleich es als eigenhändige Arbeit Stoss' nicht bezeichnet werden darf[84]). Dagegen sprach sich Łuszczkiewicz dahin aus, dass in dem Werke wohl die Schule des Stoss sichtbar sei, es aber von einem Schnitzer geschaffen sei, der in einer kleinen Stadt wohnte. Sokolowskis Behauptung, dass dieser Altar aus der Krakauer Werkstatt hervorgegangen sei, erscheint plausibler.[85]) Ohne diese Beziehung zu Stoss scheint das von dem ursprünglichen Hochaltare der katholischen Pfarrkirche S. Lorenz in Koschmin stammende und heute in einem Barockrahmen aufgestellte Hochrelief mit dem Tode der Maria[86]) von einem nicht unbedeutenden in Süddeutschland geschulten Meister vom Ausgang des 15. Jahrhunderts gearbeitet zu sein. Fast möchte man an augsburgischen Einfluss denken (Baierlin, Relief, Dom zu Augsburg). Von Stoss-Motiven klingt im Grunde nur wenig nach, und was uns an Stoss erinnert, könnte sich gar von selbst aus der Komposition ergeben haben. Diesem Altare ähnelt in Typen, Bartbildung wie Gewandung der Altar in der katholischen Pfarrkirche zu Kosten, einer der best erhaltenen mittelalterlichen in Posen. Das Motiv des gezwungen sitzenden

---

[84]) Vgl. Brzostowski, O nowo odkrytym oltarzu Wita Stwosza, Czas 1870, No. 256.

[85]) Studya do historyi Rzeźby w Polsce . . . p. 109 u. 110.

[86]) Abbildung bei Kohte, B. III, p. 319.

Johannes auf der im Altarschreine befindlichen Ausgiessung des hl. Geistes könnte der Schnitzer einem Stoss-Werke entlehnt haben [87]). Auch die um jene Zeit enstandenen Reliefs, Geburt, Verkündigung, Heimsuchung, die für den barocken Hauptaltaar derselben Kirche zu Kosten verwendet sind, scheinen von einem Meister herzurühren, der zu der Stoss-Schule in Beziehung stand. Das Hochrelief der Himmelfahrt Marias [88]) auf dem Mittelfelde eines spätgotischen Schnitzaltars in der S. Adalbertskirche in Posen ist trotz der stürmischen Bewegung der Gestalten von Stoss' Einfluss frei, fast möchte man es einem fränkischen Schnitzer zuweisen, dessen dürre Gestalten die Schule Riemenschneiders erraten lassen.

Die Krakauer Jahre hatten dem Meister nicht allein Ruhm und Ehre verschafft, indem er seiner „Tugend und Kunst“ willen von den Stadtsteuern befreit und 1495 magister mechanicorum genannt wurde, sondern liessen ihn auch ein recht ansehnliches Vermögen erwerben. Vom Jahre 1496 an ist Stoss wieder dauernd in Nürnberg nachweisbar, und bald danach erfolgte seine zweite Heirat mit Christina, der Tochter des Losungsschreibers Johann Reinolt, die ihm 200 fl.[89]) Mitgift brachte. Mit ihr richtete sich der sehr vermögende Meister in dem 1499 gekauften Hause im Wunderburggässchen, einem der grössten der vor einem Jahre vertriebenen Juden, wohnlich ein und hielt daselbst seine Werkstatt. Nachdem der verhängnisvolle Handel mit Jacob Baner, den er 1503 mit der Schmach, öffentlich auf dem Markte vom Henker durch beide Backen gebrannt zu werden, büssen musste, beendet war, und nachdem auch die Fehde seines Schwiegersohnes Georg Trummer, die ihm 1504 eine vierwöchentliche Turmhaft einbrachte und dann aus angeblicher Teilnahme für Veits Geschick in offene Feindschaft gegen ihn selbst umschlug, beigelegt war, folgten Jahre reicher Arbeit.

---

[87]) Kohte, Kunstdenkmäler Posens B. III, p. 198 Abb. 105 und 106. Die Predella des Altars enthält 5 Büsten, Gottvater zwischen Magdalena, Margareta, Barbara.

[88]) Nur die Apostel sind alt; Maria ist dürftig erneut. Kohte, B. II p. 38 u. 39.

[89]) Jahrbücher für Kunstw. II, 1869, p. 92. Derselben verschrieb Stoss 1507 300 fl. Diese und das zugebrachte Heiratsgeld, zusammen 500 fl. sollte ihr nach seinem Tode sicher sein, dazu ein gerichtet Bett, alle ihre Kleider, Kleinode und Schmuck.

Aus dieser Zeit, in der Stoss nur mit Erlaubnis des Rates Nürnberg verlassen durfte, lassen sich einige bezeichnete oder datierte Werke nachweisen, während einige Schnitzereien, die in alten Aufzeichnungen erwähnt sind, verloren gegangen zu sein scheinen. 1504 schnitzte er für den Welserschen Altar in der Frauenkirche ein Madonnenbild, das jedoch keinesfalls mit der heute oben im linken Seitenschiff angebrachten Maria identisch ist. 1506 arbeitete er zwei Figuren, vermutlich Maria und Johannes, die unter den gekreuzigten Christus in derselben Kirche gestellt wurden. Für Hans Traut von Speier hatte Veit 1505 eine unbekannte Arbeit geliefert, deren Restzahlung, die in Form eines auf 18 fl. lautenden Schuldscheines ausgestellt war, er im folgenden Jahre einklagen musste.[90]) 1506 fällt auch das grosse Werk der Brücken[91]) und wird ihm auch erlaubt, zur Fastenmesse nach Frankfurt zu ziehen. Erhalten geblieben aber sind drei Steinreliefs von 1499 im Chor der Sebalduskirche, die Rosenkranztafel im Germanischen Museum, ferner ein Kreuzigungsrelief und vier gemalte Flügelbilder vom Münnerstädter Altar.

Die Sebalder Steinreliefs, Abendmahl, Ölberg, Gefangennahme (Fig. 21 u. 22), schrieb Neudörffer irrtümlich Adam Krafft zu, lediglich wohl aus dem Grunde, weil sie in Stein gehauen sind. Obwohl 1863 der polnische Maler Alexander Lesser aus Krakau auf der Säbelscheide des polnisch gekleideten Soldaten auf der Gefangennahme hinter der Jahreszahl 1499 das bekannte Meisterzeichen des Veit Stoss gefunden hatte, blieb auch Bergau bei der Ansicht, diese drei Reliefs (ebenso wie die heute im Kestner-Museum befindliche Anbetung der Könige und der Bamberger Altar) seien unrechtmässige Werke, die später mit dem Monogramm des Meisters versehen wären. Bode erkannte dagegen, dass die unruhige Komposition und die langen Gestalten mit den flatternden Gewändern mit Krafft nicht die geringste Verwandtschaft haben, vielmehr alle Eigentümlichkeiten des Stoss erkennen lassen, wollte aber trotzdem die alte Angabe Neudörffers soweit gelten lassen, dass Stoss nur die Modelle geschnitzt habe, nach denen sie in Kraffts Werkstatt in Stein aus-

[90]) Baader, Jahrb. f. Kunstw. 1869, p. 78 u. Lochner, Neudörffers Nachrichten, p. 136.

[91]) Was darunter zu verstehen ist, ist unaufgeklärt geblieben. Vielleicht war es eine Brückenanlage für eine Überschwemmung.

geführt wurden, was dem Schnitzer ungewohnt gewesen sei.[92]) Krafft, der grosse Meister in der Komposition, war keineswegs in der Erfindung so arm, als dass er nach fremden Modellen in seiner Werkstatt hätte arbeiten lassen müssen. In jener erwähnten Urkunde von 1503 wird Stoss ja ausdrücklich „stain-



Fig. 21. Veit Stoss, Steinrelief des Ölbergs in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1499).

hauer" genannt,[93]) und somit haben wir allen Grund, die Ausführung dieser Reliefs in Stein wie all die übrigen Steinwerke dem Meister selber und seinen Gehilfen zu belassen.

---

[92]) Bode meint ferner, dass Stoss auch nur die Modelle für das Grabmal Kasimirs und die Gnesener Grabplatte Oleśnickis gefertigt habe. Dies ist widerlegt worden.

[93]) Vgl. p. 12.

Auch ohne Veits Meisterzeichen würden diese Reliefs wegen der grossen flächenartigen Einbuchtungen, der hervorstehenden harten, an die Holzschnitttechnik erinnernden Brüche in den knitterigen Gewändern und der zu harten Realistik in



Fig. 22. Veit Stoss, Steinrelief der Gefangennahme in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1499).

den Köpfen, von denen einige polnische Typen zeigen, als Stoss-Werke gekennzeichnet sein. Der polnisch gekleidete Krieger in seiner hastigen Bewegung auf dem Relief der Gefangennahme (Fig. 22.) ist uns bereits aus dem frühen Kupferstiche B. 1, der Auferweckung des Lazarus, bekannt, wo in ähnlicher Weise eine gespreizte, fast unmögliche Stellung auffällt.

In der Schilderung geistiger Vorgänge, das zeigen diese drei Sebalder Reliefs so recht, reicht Stoss an Kraffts dramatische und doch gemässigte Darstellungsart menschlicher Empfindungen nicht heran; ja hier wird der weite Abstand zwischen Krafft und Stoss recht fühlbar. Wo Krafft, wenn er die Seelenqual Christi am Ölberg schildert, durch rührende Innigkeit uns mitbewegt, da blickt aus dem Antlitz des betenden Heilands Leere und steife Gezwungenheit, die in der Haltung der Hände ebenso wiederkehrt (Fig. 21). Weit besser war Stoss dieselbe Szene auf dem früher bemalten und grösseren Steinrelief in Krakau der Marienkirche gegenüber gelungen (Fig. 14). Da ist die Haltung der schlafenden Apostel freier, und die als Stütze dienenden wie ruhenden Hände desselben haben eine natürlichere Stellung als auf dem Sebalder Relief. Aber die Ähnlichkeit der scharf gefurchten Fältelung, die den Gegensatz von Licht und Schatten auch für die Ferne noch sichtbar werden lässt, und die Windungen des wie vom Winde aufgehobenen Mantels, die die Füsse sichtbar werden lassen, machen eine zeitlich naheliegende Entstehung beider Reliefs sogar wahrscheinlich, sodass das Krakauer Relief in den letzten Jahren des Kraukauer Aufenthaltes gemeisselt sein wird.

In dem Sebalder Relief des Abendmahls, wo wir Neudörffers Angabe zufolge lebenswahre Porträts der damaligen Ratsmitglieder und das Bildnis des Meisters zu sehen hätten, ist der Vorgang im Grunde recht unbedeutend gefasst. Nur einige der Jünger sind durch die Worte Christi ergriffen, die andern kümmern sich nur um Speise und Trank. Köpfe, Füsse und Hände zeugen von den anatomischen Kenntnissen des Meisters, obgleich die Details zu nachdrücklich hervorgehoben sind, lassen aber auch zugleich das Unvermögen, innerste, der Situation entsprechende Empfindung zum Ausdruck zu bringen, durchblicken.

Die Szene der Gefangennahme (Fig. 22) ist nach einem der kleinen Reliefs der Umrahmung des Rosenkranzes, der angeblich aus der Frauenkirche stammend, sich in der Kaiserkapelle der Burg befand und heute im Germanischen Museum aufbewahrt wird, wiederholt. Schlagende Analogien zum Krakauer Marienaltar lassen dieses Nürnberger Schnitzwerk, wenn schon weder bezeichnet noch urkundlich beglaubigt, als zweifellose Arbeit

Veits aus dieser Frühzeit erscheinen, die anstandslos als Beweismaterial für die Zuweisung neuer Werke benutzt werden darf. (Fig. 23.) Obwohl die winzigen Flächen, die dem Meister für die Umrahmungsreliefs zu Gebote standen, eine grössere Gewandbehandlung als bei grossen Altarflügeln erforderten, so kehren doch die Hast der Bewegung, die gespreizte Stellung der Beine und die Freude, leere Flächen durch knitterige Gewandbausche zu verdecken, wie im Marienaltar wieder. Die Durchführung ist flott und kräftig, und wo der Meister wegen der Kleinheit der Fläche nicht weit genug ins Detail gehen konnte, musste naturalistische Bemalung, die später bei der Restauration einem dicken schwarzen Überstrich weichen musste, nachhelfen. Heute ist die Anordnung der vom Rosenkranze übrig gebliebenen Stücke verändert. Von den 30 ursprünglich die Umrahmung der Tafel bildenden Reliefs fehlen heute sieben. Sechs davon lassen sich sicher im Berliner Museum nachweisen[94]), und wahrscheinlich befindet sich auch das noch fehlende siebente[95]), die Erscheinung Christi vor Maria darstellend, dort. Zwar ist die Arbeit des in der Form etwas höheren Reliefs verhältnismässig roher als bei den ebenfalls von der Farbe befreiten sechs anderen in Berlin; jedoch haben die Nürnberger Reliefs auch nicht alle gleiche Höhe, und da gerade diese Szene unter dem heutigen Bestande fehlt und zusammen mit den übrigen Berliner Reliefs aus der Berliner Kunstkammer stammt, so ist seine Zugehörigkeit zum Rosenkranze nur wahrscheinlich. Bei der Restauration des Schnitzwerkes wurden die 23 in Nürnberg vorhandenen Reliefs für die untere und für die Seitenumrahmungen der Tafel in beliebiger Reihenfolge[96]) verwendet, und in den oberen Teil des Rahmens

---

[94]) Verkündigung, Kreuztragung, Christus am Kreuz, Kreuzabnahme, Grablegung und Pfingstfest.

[95]) Nach Bergau sollte es sich in Regensburger Privatbesitz befinden.

[96]) Die ursprüngliche Reihenfolge nach chronologischer Anordnung war wohl folgende: Erschaffung Evas, Sündenfall, Vertreibung, Mord Kains, Opfer Israels, Moses auf Sinai, Goldene Pforte, Mariä Tempelgang, Verkündigung, Begegnung der Maria mit Elisabeth, Anbetung des Kindes, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Einzug in Jerusalem, Abschied von der Mutter, Abendmahl, Ölberg, Gefangennahme, Kreuztragung, Christus vor Pilatus, Geisselung, Dornenkrönung, Christus vor dem Volke, Kreuztragung, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung, Christus erscheint vor Maria, Himmelfahrt, Pfingstfest.

zwölf von den vierzehn Nothelfern hineingezwängt, die vermutlich von der zum Schnitzwerk gehörenden Predella herrühren.[97]) Auch das Mittelbild ist nicht mehr vollständig erhalten. Im



Fig. 23. Veit Stoss, Rosenkranztafel im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Innern des Rosenkranzes (Fig. 24) hat Christus am Kreuze gehangen,

[97]) Katharina und Margarete fehlen zwischen Veit und Magdalena, wie sich aus der Zusammenfügung erkennen lässt. Bei einigen Nothelfern sind die Attribute abgestossen.

wie noch einige Stellen darauf erkennen lassen, und nach Analogie ähnlicher Rosenkranz-Darstellungen wird die Rose, ebenso Christus, Maria und Johannes bis zur Berührung mit dem jüngsten Gericht herabgerückt gewesen sein, so dass über der Rose Raum für Darstellungen übrig blieb, wie sie sich auf dem Schwabacher Rosenkranzgemälde oder dem Holzschnitt von Erhard Schön P. 35 befinden, vermutlich also für das Veronikatuch in der Mitte oben und für die Messe des hl. Gregor und die Stigmatisation des hl. Franz in den oberen Ecken.[98])

Als drittes Werk jener ruhigen Schaffenszeit Veits vor Einbusse der bürgerlichen Ehre reiht sich, so scheint es, der einst mit Schnitzereien und Malereien versehene Altar an, den Stoss für die Pfarrkirche zu Münnerstadt geliefert hat. Als Ganzes nicht mehr erhalten, ist er nur in fragmentarischen Stücken auf uns gekommen, die uns von dem früheren Aussehen kein klares Bild mehr geben. Einige alte Notizen, die sich auf den Altar beziehen, helfen über Vermutungen auch nicht hinaus. Dennoch aber ist die Kunde von diesem für Münnerstadt gelieferten Altar besonders interessant, weil durch ihn der Nachweis gebracht werden kann, dass Stoss neben bunt bemalten und vergoldeten Schnitzereien auch Malereien geliefert hat, und somit sind die heute noch erhaltenen Flügelbilder das erste Zeugnis für die Richtigkeit der Neudörfferschen Angabe, dass der vielseitige Meister auch des „Malens verständig“ gewesen sei. In einer augenscheinlich von Veit nur als Konzept aufgesetzten Quittung[99]) bescheinigt dieser der Münnerstädter Kirchengemeinde den richtigen Empfang von 220 fl., die er für „ein tafeln in der pfarkirchen auf dem hoen altare zu vassen[100]),

---

[98]) Der Hauptaltar zu Witting (abgeb. bei R. Haupt, Zeitschr. f. christl. Kunst, 1899, p. 33) und der Rosenkranzaltar in der Rochuskapelle in Nürnberg zeigen über der Rose keine Darstellungen. Beim ersteren ist der freie Raum durch Blattwerk gefüllt, beim letzteren bildet der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes die Bekrönung des Altars.

[99]) Abgedruckt von H. Weizsäcker, Veit Stoss als Maler, Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml. B. XVIII. 1897, p. 61 ff. Dass die Quittung nur Konzept ist, beweist ausser einigen von Stoss am Rande nachgetragenen Zusätzen der unten beigefügte Vermerk von einer fremden, aber gleichzeitigen Hand „das ist die Notel der dafel gegen dem Veith Stossen“.

[100]) Fassen ist ein noch heute in Süddeutschland gebräuchlicher Ausdruck für Bemalen der Heiligenfiguren.

zu malen, vergulden und ausszubereiten" bekommen hat. Ausser dem Zusatz „zu malen" wird die Lieferung von Gemälden durch den ausdrücklichen Vermerk in der Quittung bewiesen, dass

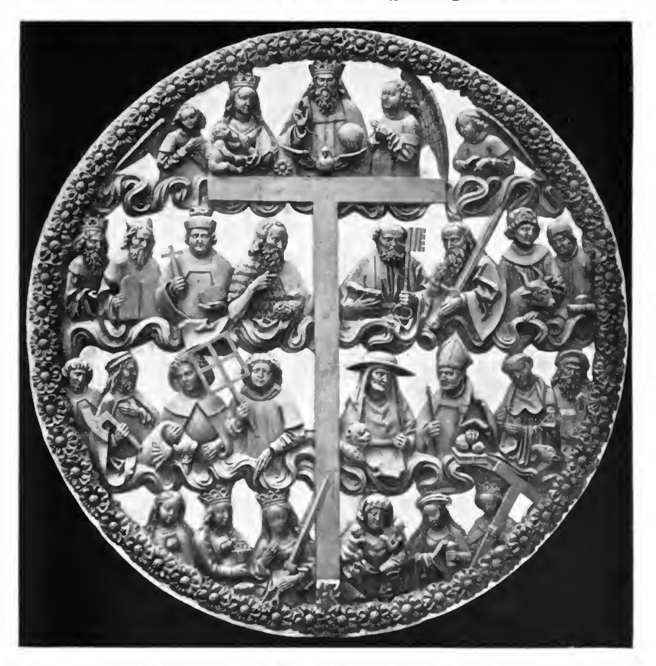


Fig. 24. Veit Stoss, Mittelstück aus der Rosenkranztafel im Germanischen Museum zu Nürnberg.

zwei von der Münnerstädter Behörde beauftragte Meister des Malerhandwerks zu Würzburg als Sachverständige ihr Gutachten darüber abgegeben hätten.

In der Quittung ist die Rede vom Hochaltar, wofür Stoss seinen Auftrag ausgeführt hatte. An der Chorwand der Münner-

städter Pfarrkirche aber stand der von Tilman Riemenschneider in den Jahren 1490—1492 verfertigte grosse Hochaltar, der nach der Beschreibung des Dechanten Americus Kratzer von 1613 noch auf seinem ursprünglichen Platze stand. Dass Stoss für diesen Altar noch Schnitzereien und Gemälde geliefert hätte, ist ausgeschlossen, denn Riemenschneider hatte für den fertigen Altar bis zum Jahre 1492 in Raten 192 fl., also 7 fl. mehr als im Kontrakt von 1490 ausbedungen war, erhalten, und ferner spricht die Höhe des Honorars von 220 fl. dafür, dass Stoss ein grösseres Altarwerk geliefert haben muss. Dieser zweite Hochaltar muss dann am Eingange des Chores gestanden haben und scheint später in die Ritterkapelle geschafft worden zu sein, wo er zerlegt wurde.

Die Malereien dieses Altares lassen sich in vier in einer Art wie Tempera gemalten Tafeln[101]), die heute an der südlichen Chorwand der Kirche hängen, erkennen, weil der Stil ihrer Zeichnung, die in einer äusserst naturalistischen, aber viel zu scharfen Wiedergabe der kleinsten Details besteht, so dass dadurch oft steife Verrenkungen der Gliedmassen entstehen, sich in den Kupferstichen Veits wiederfindet. Diese ursprünglichen Flügelbilder schildern die Geschichte des fränkischen Missionsapostels Kilian in klarer Weise durch drastische Geberde, bewegtes Händespiel und leidenschaftliche Bewegung, wie sie uns in den Stossschen Schnitzereien bekannt geworden sind. Auf der ersten Tafel ermahnt der fränkische Missionsapostel mit erhobener Rechten den Frankenherzog Gozbert in Gegenwart der Gattin Gailana, die des Bruders Witwe war, die Ehe mit ihr zu lösen, weil sie blutschänderisch sei. (Fig. 25.) Auf der zweiten Tafel überredet Gailana, um den für sie unbequemen Heiligen beiseite zu schaffen, den Kastellan und Koch, die ihr schwören, den verlangten Mord auszuführen. (Fig. 26.) Auf der dritten Tafel wird der Mord des hl. Kilian durch den Kastellan vollzogen, während der Koch einen seiner Gefährten mit dem Messer niederhauen will (Fig. 27), und auf der vierten tötet sich vor dem Herzog, dessen Gattin eben in den Lüften von einem Dämon entführt wird, der Kastellan aus Gewissensqualen selbst, und

---

[101]) 1,80 m hoch, 0,98 m breit.

der Koch beisst sich in Verzweiflung die Finger ab. Manche Typen sind denen auf einigen Kupferstichen Veits sehr ähnlich. Wie die hl. Genoveva auf dem Stich P. 10, blickt auch die



Fig. 25. Veit Stoss, der hl. Kilian vor Gozbert und Gailana (vom Münnerstädter Altar).

Herzogin, die dieselben Züge trägt, bei den Ermahnungen des Heiligen sinnend und betrübt vor sich hin, und ganz analog ist beider Hand- und Fingerstellung. Auch die wehmütig blickende Maria auf dem Stich B. 3 (Fig. 9) zeigt ausser der gleichen Kopfhaltung eine überraschende Familienähnlich-



Fig. 26. Veit Stoss, Gailana verlangt den Mord des hl. Kilian (vom Münnerstädter Altar).



Fig. 27. Veit Stoss, Ermordung des hl. Kilian
(vom Münnerstädter Altar).

keit mit dem Antlitz des neben dem Herzog stehenden Jünglings auf dem vierten Bilde, und ebenfalls ist die zum Arm winklig gestellte Hand mit dem seitwärts gestreckten Daumen für Stoss sehr charakteristisch. Weiter erinnert das knöchrige Gesicht des Kochs an die harten Züge des trauernden Johannes auf dem Stich der Beweinung B. 2, (Fig. 7) und die Beinstellung des Kastellans auf dem zweiten Bilde entspricht der des Totengräbers vorn in der Mitte der Auferweckung des Lazarus B. 1. In erster Linie aber setzen die harte Umrisszeichnung, die spielerische, zuweilen unglaubliche Fingerstellung der knöchrigen Hände und die hastige Bewegung der Gestalten eigenhändigen Entwurf des Meisters voraus, wenn sie nicht sogar für die Malerei die Annahme eigenhändiger Ausführung verlangen, denn in der furienhaften Bewegung, mit der der Kastellan mit erhobenem Schwerte heranschreitet, um dem knieenden Apostel den Todesstreich zu versetzen[102]), und in der Wucht, mit der der Koch den Begleiter des Heiligen niederhaut[103]) (Fig. 27), äussert sich so ungeschwächt der leidenschaftliche Charakter Veits, dass ich die, wenn auch wenig koloristische, aber immerhin tüchtige Ausführung der Gemälde einer Meisterhand zuweisen möchte.[104]) Gerade die bräunliche Farbengebung und die gesucht plastische Rundung der Form durch schwärzliche Schatten lassen weniger auf einen Maler von Beruf als vielmehr auf einen Künstler schliessen, der wohl den Zeichenstift zu führen verstand, mit Farben aber umzugehen ungeübt war und der in der plastischen Form der gemalten Gestalten den Schnitzfiguren gleichkommen wollte. Das vermochte Stoss als Plastiker mit Farbe nur durch undurchsichtige harte

---

[102]) Ähnlich furienhaft stürmt auf dem Mittelstück des Stanislaus-Altars in Krakau, der dem Stanislaus Stoss, Veits Sohn, zugewiesen werden muss, der König mit erhobenem Schwerte auf den vor dem Altar die Messe lesenden hl. Stanislaus ein. (Fig. 73.) Ähnlich ist auch die Stellung des Landsknechtes auf der Gefangennahme am Aussenflügel des Marienaltars, dessen erhobener Arm allerdings nicht jene komplizierte Armverrenkung wie beim Kastellan zeigt.

[103]) Man vergleiche damit, wie auf dem Steinrelief der Gefangennahme in der Nürnberger Sebalduskirche Petrus mit dem Messer zum Schlage ausholt, um dem Malchus das Ohr abzuschlagen. (Fig. 22.)

[104]) Weizsäckers Behauptung, der die technische Ausführung für nicht so gut hält, dass sie unbedingt dem Meister zugewiesen werden müsste, halte ich für wenig glücklich.

Schattengebung zu erreichen. Wäre es auch wahrscheinlich, dass Stoss in seiner Schnitzwerkstatt Malergesellen beschäftigt habe, denen er die Ausführung dieser Flügelbilder überlassen hätte? Hätten sie übrigens bei Stoss genügende Beschäftigung gefunden? Die meisten seiner Altäre enthalten nur Schnitzereien, deren Bemalung die Schnitzer natürlich selbst übernahmen. Oder sollte Stoss die auf die Tafeln aufgezeichneten Szenen einem fremden Maler zum Ausmalen übergeben haben, was nicht unmöglich wäre? Dies halte ich wegen der geringen koloristischen Begabung, die hier zu Tage tritt, für wenig wahrscheinlich, und vor allem befestigt die grosse Sorgfalt in der zeichnerischen Durchführung meine Meinung, dass wir hier eigenhändige Malereien Veits vor uns haben. Meines Wissens erinnern auch diese Flügelbilder an keine der damaligen Schulrichtungen. Hefner-Alteneck[105]) und Lotz[106]) weisen zwar diese Bilder, von deren Herkunft vom Stossaltar sie noch keine Kenntnis hatten, übereinstimmend der Schule Wolgemuts zu, und Weizsäcker behauptet in dem oben genannten Aufsatze unter dem Eindruck des Urteils beider, dem er zustimmt, sogar, dass diese Flügelbilder an die Malereien des Schwabacher Hauptaltars, der bei Wolgemut bestellt war, erinnern; sie seien im selben Sinne gemalt. Für mich steht fest, dass ein sorgfältiger Vergleich jener beiden ganz verschiedenen Malereien jene Ansicht nicht aufkommen lassen kann. Das Vorherrschen einfacher Lokaltöne, starker Umrisslinien und die Hervorhebung des Plastischen durch Glanzlichter sind rein äusserliche Merkmale, die sich auf vielen mittelmässigen Bildern der Nürnberger Malerschule auffinden liessen; dem künstlerischen Charakter nach aber lassen sich die sorgfältig und sichtbar mühevoll gemalten Münnerstädter Flügelbilder mit jenen flüchtigen Schwabacher Gemälden, die unter sich wieder verschiedene Hände aufweisen, überhaupt nicht vergleichen. Und jene von Weizsäcker, wenn auch nur mit Vorbehalt ausgesprochene Möglichkeit, dass vielleicht auch diesen Schwabacher Flügelbildern kompositionelle Entwürfe Veit Stoss', der die Schnitzereien für diesen Altar ausführte, zu grunde liegen könnten, kann ich dank kürzlicher

[105]) Hefner-Alteneck, Trachten des christl. Mittelalters, Text II p. 87.

[106]) Lotz, Kunsttopographie Deutschlands, II. p. 309.

Untersuchung an Ort und Stelle und auf Grund von Vergleichen photographischer Detail-Aufnahmen für völlig ausgeschlossen erklären. Die Münnerstädter Flügelbilder aber gehören in eine Zeit, die dem Krakauer Aufenthalte nicht allzu fern liegt, und das rechtfertigen die Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung des Altars, die sich den in der Quittung genannten Personen zufolge aufstellen lassen. Als Besteller des Altars werden darin ausser dem Bürgermeister und Rat der Komtur Nicolaus Molitoris, der zwischen 1490 und 1515 verschiedentlich als Vorsteher der in Münnerstadt angesiedelten Deutschherrenordenskommende erwähnt wird[107]), und Johann Kunig, der 1502 als Pfarrer genannt wird, aber vor 1507 aus seinem Amte geschieden sein muss, aufgeführt.[108]) Im Zusammenhang mit dem Altar steht aller Wahrscheinlichkeit nach auch die alte Notiz, dass im Jahre 1501 die Witwe Katharina Kirchner für die „grosse tafel im chor uf dem hohen altar“ einen Geldbetrag in ihrem Testament bestimmt hat. Demnach muss der Altar in dem Zeitraum zwischen 1501 und 1506 von Stoss geliefert worden sein. Bedenkt man nun ferner, dass Veit Stoss mit dem Altarwerk selbst, wie er in der Quittung sagt, nach Münnerstadt gekommen war und dass er von 1503 ab die Stadt nur mit besonderer Erlaubnis des Rates verlassen durfte, so möchte man, wenn auch dieses Verbot von Stoss nicht immer streng beachtet wurde, doch annehmen, dass der Altar abgeliefert war, ehe die Fehde seines Schwiegersohnes Jörg Trummer, dessen Bruder Hans Trummer Bürger zu Münnerstadt war, gegen Nürnberg begonnen hatte. In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts werden wir also diese Arbeit für den Altar uns entstanden denken müssen.

Sucht man weiter nach Fragmenten vom Stoss-Altar, so entdeckt man in der Mitte des heutigen modernen an der Chorwand stehenden Hochaltars, für den Reste vom Riemenschneiderschen Altar verwendet sind, das bemalte Relief einer Kreuzigung,[109]) das auf die Herkunft aus der Stoss-Werkstatt deutet,

[107]) Diesem war das Pfarramt der Stadt übertragen.

[108]) Nicolaus Reininger, Münnerstadt und seine nächste Umgebung. Würzburg 1852 p. 72.

[109]) 1,50 m hoch, 0,95 m breit (Christus am Kreuz 0,70 m, die übrigen Figuren 0,68 m gross).

wenngleich des Meisters Kunstweise nicht so unmittelbar wie in den Malereien sich äussert. (Fig. 28.) Die unter dem Kreuze stehenden Kriegsleute von schlankem Wuchs und in fremdländischer Tracht mit ihren slavischen Physiognomien haben ihre Vorbilder an den Aussenflügeln des Krakauer Marienaltars, und



Fig. 28. Veit Stoss, Relief der Kreuzigung (vom Münnerstädter Altar).

der polnische Kriegsknecht mit dem runden Hute könnte an den hl. Hieronymus in der Kirche des Wawel erinnern. (Fig. 12.) Nur fällt hier und da ein Streben nach glätterer Form auf, denn bisher liess es der Meister nie an Charakteristik und Schmerzesäusserung fehlen. Bei der unter dem Kreuze knieenden Frau und der steif hinsinkenden Maria, deren Hände besonders roh gearbeitet worden

sind, fehlt grössere Auffassung. Ihre Gewandung ist flüssiger als sonst, und auch die bei einigen Kriegsleuten in dicken Massen gehaltenen Haare kommen in den früheren Werken nicht vor. Dagegen weist wieder die gewundene Haltung der Frau, die die sinkende Maria unter der Schulter hält, auf die ähnliche Figur derselben Szene am Aussenflügel des Marienaltars hin. Schuld daran aber, dass manches den bisherigen Stoss-Werken Fremde hier durchdringt, mag die Mithilfe von Gesellen sein.

Damit das Kreuzigungsrelief in den Spitzbogen am modernen Altar eingesetzt werden konnte, opferte man seine ursprüngliche Höhe, die vermutlich der der Flügelbilder gleich war, indem die oberen Ecken abgerundet wurden. Die Reliefbreite aber blieb unbeschädigt, und um den freien Raum im Spitzbogenfelde auszufüllen, wurden moderne Architekturstücke angefügt. Wo aber befand sich die im Hochrelief gearbeitete Kreuzigung am Stoss-Altar? Füllte sie den Schrein desselben, wie Weizsäcker annimmt, da nach der Äusserung des Herrn Prälaten Schneider in Münnerstadt die Kreuzigung nur als dominierendes Mittelstück gedacht werden könne? Musste diese Szene unbedingt den Hauptplatz am Altar einnehmen? Der Krakauer Marienaltar beweist, dass die Kreuzigung auch am Aussenflügel verbildlicht sein konnte, wie jede andere Begebenheit aus der Geschichte Christi. Dass die Breitenmasse der Flügelbilder und des Reliefs aber auch fast genau übereinstimmen,[110]) scheint doch wohl nicht blos zufällig zu sein, und deshalb liegt die Vermutung nahe, dass diese Schnitzerei einen der Innenflügel bedeckte. Dem allerdings widerstreitet die Beschreibung des Dechanten Kratzer von 1617, dass der an der südlichen Chorwand der Ritterkapelle aufgestellte Altar, der mit dem Stossaltar identisch zu sein scheint, denn in der Ritterkapelle stand das Kreuzigungsrelief noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, „im getäfel ein geschnitztes Kruzifixbild, unter welchem Frauen und viele Kriegsknechte stehen und an den Flügeln St. Stephan und St. Lorenz“ gehabt hat[111]). Aber haben wir auch Bürgschaft, dass der Altar damals sich noch in seinem ursprünglichen

[110]) 0,95 m und 0,98 m.

[111]) Reininger, p. 84.

Zustande befand? Die hohe Summe von 220 fl., über die Stoss quittierte, macht es freilich im Vergleich zum Riemenschneiderschen Hochaltar, der aus umfangreichen Schnitzfiguren und Reliefs bestand und nur 192 fl. kostete, recht wahrscheinlich, dass der alte Stoss-Altar ursprünglich noch andere Schnitzereien enthielt. Jedenfalls aber gibt das auffallend gleiche Breitenmass der Flügel und des Kreuzigungsreliefs zu bedenken.

Kaum dass Veit Stoss in Nürnberg festen Fuss gefasst hatte, war auch sein Ruhm schon in fremde Länder gedrungen. Mit dem Tode Michael Pachers hatte Tirol den Verlust des besten Tiroler Malers und Bildschnitzers zu beklagen, und wie später Kaiser Max durch Berufung von Nürnberger Künstlern in Innsbruck ein neues Kunstleben hervorzurufen gedachte, so galt auch in dem übrigen Tirol Nürnberg als der Ort, woher man hervorragende Kunstwerke beziehen könne. Der kleine, unweit Innsbruck gelegene Ort Schwaz wandte sich deshalb nach Nürnberg, als der neu angebaute zweite Chor die Aufstellung eines Hauptaltars für die Pfarrkirche erforderte, und gab Veit Stoss den Auftrag, ein grosses Altarwerk zu liefern. Am 19. August 1503 hatte Veit Stoss, wie aus der von Fischnaler abgedruckten Originalquittung von des Meisters Hand erhellt, von dem Schwazer Baumeister Lienhard Steyrer die ganze Bezahlung von 1166 fl. R. erhalten,[112]) was auf ein grösseres Altarwerk schliessen lässt. Dieses heute einzig bekannte Schnitzwerk, das Veit Stoss für Tirol geliefert hat, ist aber leider nicht mehr erhalten. Wahrscheinlich hatte dieser Altar dem neuen kostspieligen Hochaltar weichen müssen, dessen Kosten im Jahre 1619 auf 2400 Gulden veranschlagt wurden. Überreste von dem zu Grunde gegangenen Stoss-Altar glaubte Fischnaler in drei nahezu lebensgrossen Figuren, in der hl. Anna selbdritt, hl. Elisabeth und hl. Ursula, die des Meisters Stoss Hand würdig seien und heute den Langhausaltar auf der Epistelseite der Kirche schmücken, zu erkennen. (Fig. 29.) Als schönste der drei

[112]) C. Fischnaler, Ein verschollenes Altarwerk des Veit Stoss, Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg. III. Folge, 24. Heft 1896, p. 215. In der Quittung wird zweimal von „werch und Tafel" gesprochen. Unter „Tafel" könnte Tafelmalerei gemeint sein, so dass also Stoss auch die Flügelgemälde geliefert hätte. Oder sollten darunter die bemalten Flügelreliefs zu verstehen sein?

Gestalten und für die Eigentümlichkeiten Veits charakteristischste bildete Fischnaler die hl. Anna ab. Gar zu leicht verleitet der urkundliche Beleg für ein zerstörtes Meisterwerk dazu, in zufällig



Fig. 29. hl. Anna, Elisabeth und Ursula in Schwaz.

in der betreffenden Kirche befindlichen Altarresten gleich Fragmente desselben zu erkennen. Was Fischnaler als Kennzeichen, die auf Stoss weisen, anführt, — jenen eigentümlichen Faltenwurf, (der also mächtig geschwungenen Faltenwurf zeigen müsste), — vermag ich in diesen drei Figuren, deren Typen der Art

und Weise des Meisters gradezu widersprechen, auch gar nicht zu erkennen. Bei Stoss ist der Faltenwurf grösser, und nie wäre er auf eine solche kleine knitterige Fältelung verfallen. Neben dem Stoss-Altar waren doch gewiss noch andere Schnitzwerke in der Schwazer Kirche vorhanden, und von einem solchen Altarwerk eines unbekannten Meisters werden diese drei mit dem Stoss-Namen fälschlich bezeichneten Figuren stammen.



Fig. 30. Veit Stoss, Maria vom Stoss-Hause.

Die Chronologie des Stoss-œuvre lag bisher noch ganz im Argen. Die Unsicherheit, ob denn wirklich die dem Meister zugewiesenen Werke ihm mit Recht angehören, musste das feste Bild seines Kunstcharakters verwischen und die Zeitbestimmung fraglich machen. Der Versuch, die Stosswerke chronologisch nach Feststellung der Echtheit zu ordnen, bleibt jedoch keineswegs erfolglos. Einige, die die Kritik als echt anerkennen muss, lassen sich so gut wie sicher als Frühwerke der Nürnberger Zeit erkennen. Bald nach seinem Hauskaufe in Nürnberg wird Veit Stoss als Schmuck für sein neues Grundstück, das noch heute die Ecke der Wunderburg- und Prechtelsgasse einnimmt und das er bis zu seinem Tode bewohnte, jene Marienstatue geschnitzt haben, die am Hause durch eine Steinkopie ersetzt, sich heute unter den vielen Werken der gut vertretenen Stossschule, im Germanischen Museum befindet. (Fig. 30.) Weil sie sich an Veits Wohnhause befand, wird sie als eigenhändige Arbeit des Meisters anzusehen sein, und diese Ansicht rechtfertigt das äusserst tüchtige und für Stoss ganz charakteristische Schnitzwerk in seinem gereinigten Zustande in jeder Weise. Alle anderen Mariengestalten des Meisters und die Madonna mit Kind in der Thalgasse 20, die auch wohl nur als Werkstattsarbeit gelten darf, stellt sie in Schatten. Der

Kopf der Maria vom Stosshause verkörpert keinen Idealtypus; stark individuelle Eigentümlichkeiten sind in diesem nürnbergisch-bürgerlich anmutigen, von herabwallendem Lockenhaar umrahmten Gesichte, dem als Himmelskönigin die Krone so gut steht, ausgeprägt. Das Kind, das eine grosse Birne hält, ist gewiss mit seinen glotzenden Augen nicht schön zu nennen, aber mit welcher Kunst ist die stillvergnügt vor sich hin sinnende Gottesmutter und dieses lebhafte, aber artige Knäblein zu einer ruhigen Komposition vereinigt! Fast scheint es, als habe Stoss seine ganze polnische Aufgeregtheit abgelegt. Trotz unruhigen Gefälts ist Marias Mantel, über den aus Zink gegossene Sterne zerstreut sind, in grossem Zuge und klarem Schwunge angeordnet. Wirksam verstärkt die knitterige Fältelung, die zu den breiten Flächen kontrastiert, hier noch den Eindruck ruhiger Klarheit. Die ruhige klare Gewandung wird später noch trotz Beibehaltung der eigentümlich gedrehten Zipfel beim Engelsgrusse von 1518 (Fig. 44) hervorzuheben sein, und so stellt sich stilistisch die Madonna vom Stosshause als Mittelglied zwischen die unruhige Hast der Krakauer Periode und die weniger sturm- und drangvolle, ruhigere Fassung in der Zeit Veits höchster künstlerischen Schaffenskraft.

Als gute eigenhändige Arbeit aus jener Frühzeit muss auch die in einer Gruft der Lorenzkirche aufgefundene, besonders anziehende Grabfigur einer weiblichen Heiligen, die wie im Schlummer daliegt, angesehen werden.[113]) Kopfhaltung und Form, Augen-, Nasen- und Mundbildung sind wie bei der Madonna vom Stosshause analog, und die für Stoss charakteristische Handhaltung und Fingerstellung kehren wieder. Die viereckige Vertiefung in der Bruft sollte wohl zur Aufnahme einer Reliquie dienen, ob aber die Gestalt ursprünglich von Engeln getragen war, sodass die Überführung des Leichnams der hl. Katharina verbildlicht war, muss noch dahingestellt bleiben.

---

[113]) Im Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen, 1890, p. 38 ist sie unter No. 275 als Werk des um 1480—1490 tätigen Meisters des Gregoriusaltars benannt und auf Tafel II abgebildet. Das Relief der Messe des hl. Gregor und diese Heilige haben aber ganz verschiedenen Charakter. Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, p. 125 giebt sie schon als eigenhändiges Werk Veits aus.

Als eine seiner weiteren ersten Arbeiten nach der Übersiedelung aus Krakau wurde mit Recht das im Germanischen Museum befindliche Mittelstück eines Altares, die Krönung Mariae durch Gottvater und Christus, angesehen, deren Komposition klar und deren Durchführung gut ist. (Fig. 31.) Die magern Typen, die knöcherigen Hände, die Gewänder, deren Borden mit Zinksteinen reich besetzt oder befranst sind, zeigen in allem die Stossische Art,[114]) die sich an die magere Realistik Schongauers anlehnt. Wie Stoss' Kupferstiche, so zeigt auch dieses Schnitzwerk deutlich die Bekanntschaft mit Schongauers Stichen. Des Colmarer Meisters Gewandmotive, dürre Formen und abgezehrte Gesichter Christi, die äusserlich schön und wenig charakteristisch sind, haben das Vorbild abgegeben.[115]) Die beiden Engel im Hintergrunde und ihre Flügelform erinnern an die beiden Engel auf dem bezeichneten Grabmal des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen von 1493. (Fig. 5.)



Fig. 31. Veit Stoss, Krönung der Maria im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Statt der feierlichen Ruhe und des hohen Ernstes, die dieses Holzrelief der Krönung besonders auszeichnen, herrschen in den beiden Reliefs der Kreuztragung und Grablegung im Spitzbogenfelde über der inneren Eingangstür der Frauenkirche (Fig. 32) die polnische Unruhe und wilde Bewegtheit, die slavischen Typen und gespreizten Stellungen, wie auf den Aussenflügeln des Marienaltars in Krakau. Der slavische Krieger, der den

[114]) Die Ansicht Bodes, Stoss habe hier die Komposition eines dritten, Kraffts oder Wolgemuts ausgeführt, weil die Figuren besonders kurz und in Haltung und Typen an Krafft erinnern, erscheint wenig plausibel.

[115]) Vgl. B. 71 und B. 26.

sinkenden Christus am Gewand reisst, hat ähnliche Beinstellung, wie der hinsinkende Malchus auf dem Relief der Gefangennahme, oder wie der zur Linken Johannis stehende Pole auf dem Kreuzigungsrelief oder wie der vor dem Throne knieende Pharisäer[116]) auf dem Relief des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten. Ausser vielen anderen Analogien entspricht der vor Christus stehende Scherge, der mit der Faust auf diesen einschlägt, auf der Nürnberger Kreuztragung dem auf dem Krakauer Relief



Fig. 32. Veit Stoss, Kreuztragung und Grablegung über dem innern Portal der Frauenkirche zu Nürnberg.

der Gefangennahme auf der rechten Seite. Auch die klagenden Frauen auf der Grablegung[117]) haben dieselben schönen runden Gesichter, wie auf den Aussenflügeln des Marienaltars, die erst in der Nürnberger Zeit derber werden. Demnach scheinen diese beiden Holzreliefs, die anfangs nicht als Füllung des Türbogens bestimmt waren und allem Anschein nach von einem grösseren Altarwerke herrühren, nicht viel später als der grosse Krakauer

[116]) Wie eine Karikatur wirkend.

[117]) Diebeiden verschränkten Stifterwappen sind das Landauer und das Starkische.

Altar geschnitzt zu sein. Sollte in der Zeit des dreijährigen Aufenthaltes in Nürnberg von 1486—1489, wohin Stoss nötiger Geschäfte wegen gereist war, kein Schnitzwerk entstanden sein? Dem ausgesprochen polnischen Charakter nach ist tatsächlich der Schluss nicht unbegründet, dass diese Fragmente, von denen besonders die Kreuztragung an den oberen Ecken roh besägt sind, jenem Zeitraume ihre Entstehung verdanken.

Echten Stoss-Charakter weist auch die derb gehaltene aber dekorativ und mächtig wirkende, auf Wolken knieende Maria mit gekreuzten Armen auf, die vermutlich der Rest einer Krönungsgruppe ist und aus Kloster Heilsbronn stammen soll.[118]) (Fig. 33.) Die hohe Wölbung der Augenlider, der etwas spitz gezogene Mund mit der hängenden Unterlippe und die kühne Drehung der Mantelzipfel lassen auf eigenhändige Arbeit des Meisters schliessen, während die ebenfalls im Germanischen Museum befindliche Figur der hl. Katharina mit hoher Zackenkrone und Schwert, obwohl sie eine gewisse Verwandschaft mit der Stossschule nicht verleugnet, mit einer dem Meister fernstehenden Grobheit behandelt ist. Dieselbe ungeschickte und rohe Durchbildung der Hände kehrt in einer andern vom selben mittelmässigen Schnitzer gefertigten Heiligen mit Blattwerkkrone ebendort wieder.[119]) Mit Stoss selber scheinen die beiden zuletzt genannten Figuren keinerlei Berührungspunkte zu haben.



Fig. 33. Veit Stoss, knieende Maria im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Dagegen ganz charakteristisch für den Meister selbst sind der auf dem Esel reitende Christus und die drei lebendig empfundenen Gestalten der ehemals bemalten, jetzt leider bronzierten

---

[118]) No. 327 im Katalog des Germanischen Museums.

[119]) No. 326 im Katalog des Germanischen Museums. Die vorgehaltenen Hände hielten einen nicht mehr bekannten Gegenstand.

Gruppe des ungerechten Richters, die aus der Gerichtsstube des Rathauses ins Germanische Museum gelangte.[120]) (Fig. 34.) Wie Adam Krafft mit seiner Gruppe des Wagemeisters über der alten Stadtwage, hat hier Stoss einen glücklichen Griff ins bürgerliche Leben getan. Auf einem fabelhaften Tier sitzt der bestechliche Richter. Während zu seiner Linken der Arme demütig bittet, steht zu seiner Rechten der Reiche stolz da, indem er in seine weitgeöffnete Geldtasche greift. Diese genrehafte Darstellung des ungerechten Richters kehrt auf der fünften Tafel der sechs Münchner Re-



Fig. 34. Veit Stoss, Gruppe des ungerechten Richters im Germanischen Museum zu Nürnberg.

liefs mit der Verbildlichung der zehn Gebote von 1524 wieder (Fig. 50), und durch diese neuen Attribute wird ausser stilistischen Gründen, die für Stoss sprechen, die Echtheit der Nürnberger Gruppe beglaubigt.

Auch die beiden grossen Flachreliefs der Verkündigung, die vermutlich vom Hauptaltar der alten abgebrannten Ägidienkirche stammend, in der mit den beiden andern Nebenkapellen vom Brand verschont gebliebenen Wolfgangskapelle aufbewahrt werden, schliessen sich als echte Werke an. (Fig. 35 u. 36.) Der Fülle der weiten, den Raum füllenden Gewandung nach, lässt sie zeitlich nicht zu weit vom Rosenkranz abrücken, wenn-

[120]) Rée, Nürnberg, Berühmte Kunststätten, spricht sie ihm ab.

gleich die Behandlung dieser grossen Tafeln breiter und nicht so flott und frisch wie bei jenen kleinen, den Rosenkranz umrahmenden Reliefs ist. Derselben Zeit mag auch die Verkündigungsgruppe in der Frauenkirche angehören. (Fig. 37.)

Ausserdem aber seien von Stoss Schnitzereien für Wolgemut ausgeführt, zu dem er früher bereits in nahem Verhältnis gestanden habe und aus dessen Werkstatt, die damals das Zentrum



Fig. 35. Veit Stoss, Relief der Verkündigung in der Ägidienkirche zu Nürnberg.

aller künstlerischen Bestrebungen Nürnbergs gewesen war, man sich Stoss hervorgegangen denken müsse. Diese Ansicht stellte Bergau auf und dachte dabei an den Heilsbronner, Hersbrucker und Holzschuherschen Altar.[121])

Schon Bode wies auf das Irrtümliche dieser Hypothese hin, denn ausser dem Schwabacher Altar stimmen jene wieder unter sich verschiedenen Skulpturen mit keinem der beglaubigten Werke

[121]) Dohme, Kunst und Künstler: Veit Stoss, p. 10.

Veits überein, und undenkbar ist bei der bei Stoss besonders ausgeprägten künstlerischen Selbständigkeit die Annahme, Stoss habe sie nach Zeichnungen des weniger als er selbst begabten Wolgemut ausgeführt. Eine Gruppe jener Werke trägt vielmehr so deutlich die Kennzeichen Wolgemutscher Formen zur Schau, dass sie nur unter direkter Leitung Wolgemuts von Gehilfen, die der Meister sich selbst herangebildet hatte, geschnitzt sein



Fig 36. Veit Stoss, Relief der Verkündigung in der Ägidienkirche zu Nürnberg.

können. Nur der innere Skulpturenschmuck des grossen Schwabacher Altars, der 1506/7[122]) bei Wolgemut bestellt und 1508 aufgestellt war, weist untrüglich auf Veit Stoss. (Fig. 38.)

Wolgemuts Tätigkeit war damals zu einer gewerbsmässigen Fabrikation von Bilder- und Schnitzaltären herabgesunken. Deshalb ist es dem vorsichtigen Rat zu Schwabach nicht zu verdenken, wenn er in der Bestellungsurkunde von Wolgemut

[122]) Die Urkunde ist abgedruckt von Köppel in Meusels Miscellaneen 4 p. 476 f. Vgl. p. 75, [124]).

verlangte, am fertigen Altarwerke, das man ihm vorläufig nur zum Leihkauf[123]) abnehmen wollte, so lange Änderungen vorzunehmen, bis es von einer Kommission für „wohlgestalt" erklärt wäre. Um das Hauptstück des Altars, den Schrein mit den grossen Schnitzfiguren, besonders gut liefern zu können, hat sich der klug berechnende Wolgemut, indem er am Altar nur die



Fig. 37. Veit Stoss, Gruppe der Verkündigung in der Frauenkirche zu Nürnberg.

beiden Staffelbilder selbst ausführte, diesmal an Stoss gewandt, und dieser hat zur vollen Zufriedenheit sich seines Auftrages entledigt. Die Schnitzereien sind auch das einzig Gute am ganzen Altar und nahmen die Kommission so sehr für sich ein, dass sie die Schwächen des zum grössten Teil von Schülerhänden ausgeführten und durch die geöffneten Flügelreliefs verdeckten Ge-

[123]) Zum Leihkauf für 610 fl. am Kirchweihtag 1508 gesetzt (aus dem alten Pflicht- und Bürgerbuch Schwabachs).

Fig. 38. Veit Stoss. Hauptaltar in Schwabach (1507—1508).

mäldeschmuckes übersah, der gerade nicht zum Besten gehörte, was man damals in Nürnberg bekommen konnte.[124])

Im Altarschreine ist Mariae Krönung durch Gottvater in Gegenwart der beiden Schutzheiligen der Schwabacher Kirche, des hl. Martin von Tours und Johannes des Täufers, verbildlicht. Wenn auch das Meisterzeichen Veits nirgends zu entdecken ist, so sprechen Typen, Gewandbehandlung und Durchbildung der frei bewegten Hände deutlich genug für Stoss. Das blasse Gesicht Gottvaters mit den eingefallenen Backen ähnelt den Antlitzen auf der Krönung im Germanischen Museum (Fig. 31) und auf der in Kirchdrauf befindlichen, die wir als echte Arbeit unsers Meisters bestimmen werden können. (Fig. 58.) Johannes der Täufer erinnert an Christus in der Mitte des Krakauer Marienaltars, und der hl. Martin, dessen hart gebrochene Gewandung alle Übertreibungen der blechartig gedrehten Bausche am Engelsgrusse von 1518 aufweist (Fig. 44) und dessen gezwungen gedrehte Stellung für Stoss' letzte Werke (Fig. 54) charakteristisch bleibt, hat ein so feistes Antlitz, wie die Ratsherren auf dem Sebalder Abendmahlsrelief von 1499 haben. Wenn ferner die Konsolen, worauf die Heiligen stehen, als Vorlage den Stich P. 12 und die flatternden Engel über der gekrönten Jungfrau ihre Vorbilder im Schrein des Krakauer Altars haben und diese auf der Bamberger Anbetung von 1523 wiederkehren, so ist das Kopfoval Mariae mit den etwas wehmütig blickenden Augen und der leicht zur Seite geneigten Kopfhaltung auf Grund der bezeichneten Stiche B. 3 (Maria mit Kind) (Fig. 9) und P. 10 (Genoveva) als Stossischer Typus festgelegt. Die Figuren sind so vortrefflich geschnitzt, dass sie mit dem Krakauer Marienaltar und mit dem Bamberger Altar (Fig. 47) wetteifern können. Untrügliche Kennzeichen Veits tragen ferner

---

[124]) Thode, die Nürnberger Malerschule p. 135. Alles war einzig und allein auf die Wirkung des geöffneten Altars abgesehen, deshalb führte Wolgemut auch nur die Staffelbilder, Johannes den Täufer, hl. Martin, die hl. Anna und hl. Elisabeth von Thüringen aus. — Besonders schlecht ist der hl. Johannes der Täufer auf dem linken festen Flügel. Auf dem rechten festen Flügel mit der Darstellung des hl. Martin zu Pferde befindet sich auf der Vorderseite des daliegenden Steines die Jahreszahl 1506. Demnach war also der Altar schon 1506 bei Wolgemut bestellt worden, und erst 1507 war jener neue Kontrakt gemacht worden. An den Malereien hat Stoss, auch kompositionell, keinen Anteil.

Christus und die Jünger in der in der Predella befindlichen Szene des Abendmahls. (Fig. 39.) Ihrer Qualität und der sorgfältigen Durchführung wegen sind sie der eigenhändigen Ausführung des Meisters würdig, wofür besonders die naturalistische Durchführung der porträtwahren Köpfe und frei bewegten Hände spricht. Die beiden äussersten Jünger zu den Seiten mit der für Stoss charakteristischen Hand- und Beinstellung haben ihre typischen Vorbilder in den derbrealistischen, familienmässig aufgefassten Nürnberger Ratsherren auf dem steinernen Abendmahlsrelief von 1499.



Fig. 39. Predella vom Schwabacher Hochaltar.

Bekunden demnach die Schnitzereien des Mittelschreins eigenhändige Ausführung des Meisters, so lassen die vier quadratischen Reliefs auf dem geöffneten Seitenflügel mit der Darstellung der Geburt, Ausgiessung des hl. Geistes, Auferstehung und des Todes der Maria trotz der vielen bekannten Stossmotive teilweise die Mithilfe eines Gesellen erkennen. Dies trifft am meisten bei der Auferstehung zu, die der gleichen Szene auf dem rechten Innenflügel des Marienaltars zu Krakau, wo die bewegte Körperhaltung Christi, der eben vom Rande des Grabes auf die Erde herabsteigen will, so gelungen ist, recht nachsteht, denn hier ist die Durchbildung des Gesichtes roh und schematisch, und unbeweglich und steif ist die Haltung des Auferstandenen. Schematisch sind auch zu beiden Seiten des Grabes die schlafen-

den Krieger, von denen der vordere zur Rechten Christi an den Beinen dieselbe Rüstung trägt wie eine heute im Nationalmuseum zu Krakau befindliche liegende Kriegerfigur[125]), gruppiert, und selbst die unmotiviert gedrehten Gewandfalten, die leere Stellen verdecken sollen, vermögen kompositionell keine rechte Verbindung zwischen den Figuren zu schaffen. Desgleichen übertrifft die Komposition der Ausgiessung des hl. Geistes am Marienaltar die gleiche Schwabacher Szene, doch zeigen die beiden andern Reliefs wieder recht gute frische Züge.

Die in der hergebrachten Komposition entworfene Anbetung des Kindes ist infolge der gemütvollen Auffassung fast in Schongauerscher oder Dürerscher Weise zu einer idyllischen Familienszene umgestaltet. (Fig. 40.) Mit sinnend geneigtem, volle Zufriedenheit atmendem Gesicht betrachtet die anmutige Maria ihr schelmisch lächelndes Kind, das sie vor sich auf den Zipfel ihres Mantels gebettet hat. Da kommt der alte gutmütige Joseph mit der Laterne hinzu, um einen Blick stiller Bewunderung auf den Neugeborenen zu werfen.[126]) Ist nicht dieser Joseph dem braven Wanderer auf dem drei Jahre späteren Holzschnitt Dürers, der Flucht nach Ägypten, vorempfunden? Beide Gestalten zeigen eine überraschende Ähnlichkeit in der Bewegung. In der Darstellung des Todes der Maria sind ebenfalls die Em-



Fig. 40. Veit Stoss, Flügelrelief der Geburt vom Schwabacher Altar.

[125]) Wahrscheinlich von einem hl. Grabe stammend, das zum Osterfeste in der Kirche aufgebaut wurde. (Abgebildet unten links auf Fig. 71.)

[126]) Vgl. mit Joseph die vorgebeugte Gestalt des Priesters, der auf der Darstellung im Tempel das Christuskind hält, auf dem Bamberger Altarflügel.

pfindungen von stiller Teilnahme, wehmütiger Ergebung und herzlicher Trauer mit Feinheit ausgedrückt, indem hier durch edle Mässigung die frühere gespreizte Dramatik verdrängt ist. (Fig. 41.) Fast will es scheinen, als ob das aufgeregte Wesen des unruhigen, um alles für sein Recht eintretenden Meisters durch die harte Demütigung damals denn doch etwas im Zügel gehalten war. Der Apostel, der die Lampe auspustet, entspricht dem auf dem Marienaltar, der Schlafende vorn bringt den schlafenden Petrus vom Sebalder Ölberg in Erinnerung (Fig. 21), wie denn die Haltung und detaillierte Durchbildung der Hände sofort den Meister selber verrät. So lässt sich also gerade am Schwabacher Altar in hohem Masse die eigenhändige Arbeit Veits feststellen; wollten doch damals Gesellen bei ihm nicht Arbeit nehmen, so dass sich Stoss noch 1507 wiederholt beim Rate, der indessen seine Hilfe verweigerte, darüber beklagte und nicht eher ruhte, bis der Kaiser ihm einen Rehabilitationsbrief ausgestellt hatte.



Fig. 41. Veit Stoss, Flügelrelief des Todes der Maria vom Schwabacher Altar.

Die Tradition weist Veit Stoss auch das am Eingang des Chores der Schwabacher Martinskirche aufgestellte grosse Kruzifix zu (Fig. 42), was ohne weitere Belege sehr glaublich erscheint, denn die anatomische Durchbildung des Nackten und der ergreifend zum Ausdruck gebrachte Schmerz in dem zur Seite niedersinkenden Antlitze, dessen Mund wie zum letzten Seufzer weit geöffnet ist, stehen der naturalistischen Wirkung der späteren Kruzifixe in St. Sebald und St. Lorenz keineswegs nach. (Fig. 52 u. 53.) Die Zipfel des Lendentuches

flattern, in bravourmässiger Technik geschnitzt, weit zu den Seiten auf.

Als eine dritte Arbeit Veits erscheint mir der in derselben Kirche am Eingang zur Rosenberger oder Annenkapelle auf-



Fig. 42. Veit Stoss, Kruzifix in Schwabach.

gestellte, in der Literatur bisher nicht genannte Altar mit dem hl. Abendmahle im Schreine, der dem Wappen auf dem linken beweglichen bemalten Aussenflügel zufolge eine Stiftung der Familie Link ist.[127]) (Fig. 43.) Die Abendmahlsszene ist eine

[127]) An der Predella, die die vier Evangelisten mit ihren Symbolen enthält, befindet sich unten rechts ein zweites gemaltes Wappen mit zwei gekreuzten Wasserschaufeln.

tüchtige Arbeit, die Handbildung ist gut und die Gesichtsbildung stossisch. Am meisten gleicht Christi Antlitz in seiner schönen, wenngleich etwas leeren Form dem auf dem Esel reitenden Christus im Germanischen Museum, der mit den Krakauer Arbeiten verglichen, vom Meister geschnitzt sein muss. Judas entspricht in der Körperbewegung und zurückgeneigten Kopfhaltung dem



Fig. 43. Veit Stoss, Altar in der Martinskirche zu Schwabach.

Verräter in der Predella des grossen Schwabacher Altars (Fig. 39), und der ihm gegenüber sitzende Jünger mit erhobenem Becher und Kanne in den Händen ähnelt dem auf dem Sebalder Abendmahl aus Stein rechts Sitzenden sehr, der sich mit seinem Becher dem Beschauer zuwendet. Über dem Schrein steht als Einzelfigur Johannes der Evangelist in faltenreichem Mantel, dessen grosser spitzer Zipfel die Johannesfigur von der Sebalder Kruzifix-

gruppe in Erinnerung bringt (Fig. 54). Zeitlich mag die Entstehung des Altars nicht allzufern von den drei Sebalder Steinreliefs zu setzen sein, auch ist es nicht undenkbar, dass er bald nach 1495, dem Vollendungsjahr der Kirche, als die Stiftungen der Familien Rosenberger, Wallenroder und Link begannen,[128]) entstanden ist. Die beiden in Flachrelief geschnitzten Heiligen auf den Innenflügeln werden von einem Gehilfen unter des Meisters Aufsicht geschnitzt sein; die Malereien auf den Aussenflügeln aber sind schwach, gehen auf Stoss nicht zurück, ähneln vielmehr in der geringen Modellierung den handwerksmässigen Flügelbildern aus Wolgemuts Werkstatt am Schwabacher Hauptaltar.

Unter dem Einflusse der Stossschule arbeitete wohl auch der Schnitzer des in der Rosenberger Kapelle befindlichen Hauptaltars. Das lässt die Gewandung der Maria und der hl. Anna in der Mittelgruppe voraussetzen, wenn auch die Durchbildung des Nackten plump, die Gesichter breit und die Hände besonders bei den Kindern auf den Flügeln roh sind.

Zehn Jahre vergehen nach dem Schwabacher Altar, ehe wir wieder ein Werk des Meisters datieren können. Eine Notiz in Anton Tuchers Haushaltungsbuch bezeugt den Engelsgruss in der Lorenzkirche als dessen Stiftung und Werk Veits und setzt ihn in die Zeit 1517 bis 1518.[129]) (Fig. 44.) Wie der Rosenkranz, so befindet sich dieses Hauptwerk Nürnberger Schnitzkunst keinesweges mehr in seinem ursprünglichen Zustande. Nach mannigfachen Schicksalen gelangte der Engelsgruss, nachdem er zur Zeit der Reformation von dem zänkischen Prediger Osiander die goldene Grasmagd geschmäht war,[130])

---

[128]) Kultusbilder aus vier Jahrhunderten, eine Jubiläumsausgabe von Max Herold, Erlangen 1896.

[129]) W. Loose, Anton Tuchers Haushaltungsbuch, Bibl. d. litt. Vereins zu Stuttgart No. 134. p. 145. Stoss arbeitete vom März 1517 bis zum Juli 1518 an dem Werke und erhielt 426 fl. dafür. Am 17. Juli 1518 wurde das Werk in St. Lorenz aufgehängt. Über den Engelsgruss siehe auch die Schrift von Mathias Bersohn: „O Wieci Stuoszu i o jego rzeźbie: „Pozdowiene anielkie", Warschau 1870.

[130]) Vgl. die 1867 im Archiv des Tucherhauses (Aegidienplatz) aufgefundene Notiz: Anno 1518 hat Anton Tucher den übermalten Leuchter und den Rosenkranz mit dem Englischen Grusz in St. Lorenzenkirche machen und beede in den Chor henken lassen, haben gekostet 593 fl. (nach Tuchers Haushaltungsbuch mit gehencken, ketten und leuchter 550 fl!). Der Rosenkranz ist hernach mit einem Fürhang umbhengt worden, weil Andreas Osiander (1522) darwider geprediget und das Bildwerk „die guldene Grasmagd" genennet.

in die Kaiserkapelle der Burg, von dort 1815 in die Frauenkirche und 1817 wieder in die Lorenzkirche, wo er infolge ungenügender Befestigung herabstürzte und völlig zertrümmerte. Die Gebrüder Rotermund setzten 1825 das Schnitzwerk wohl trefflich wieder zusammen, doch erscheint infolge der Restauration die Anordnung der sieben Rundreliefs, die sieben Freuden Mariä darstellend, unrichtig. Wahrscheinlich waren alle Reliefs auf dem Rosenkranze befestigt, so dass Mariä Tod und Krönung nicht wie heute sich über dem Rosenkranze befanden und teilweise von den von Gottvater ausgehenden Strahlen verdeckt wurden. Singend und musizierend umflattern die jubelnden Engel die Hauptgruppe Mariä und des Engels Gabriel, deren reiche Gewänder von schwebenden Engeln wie von Pagen aufgehoben werden. Diese prachtvolle Gewandung in der klaren Anordnung übertrifft gewiss die früheren Gewandfiguren, obwohl die Vorliebe für bauschige Gewandung mit reich gebrochener Fältelung beibehalten ist;[131]) aber wie beim Johannes im Krakauer Marienaltar (Fig. 2) beeinträchtigt die gezwungene Stellung und die unfreie Haltung der Hände den künstlerischen Wert, und wenn sonst Stoss immer lebendiges Naturgefühl und feine Empfindung nachgerühmt wurde,[132]) so ist Veit darin doch zu sehr überschätzt worden, denn in den meisten Köpfen macht sich ein gleichgiltiger Ausdruck störend bemerkbar. Wirklich tiefere Empfindung und seelische Bewegtheit fehlt auch den Figuren des Engelsgrusses, der gewöhnlich unter Stoss' beglaubigten Werken obenan genannt wird, sodass er im Grunde in erster Linie der ausgezeichneten Technik wegen unsere Bewunderung verdient. Auch die kleinen Kompositionen der sieben Reliefs gehören keinesfalls zu dem Schönsten, was von Stoss bekannt ist; es mangelt ihnen sogar jede grössere Auffassung.[133]) Mehr auf dekorative Wirkung berechnet, sind die Faltenmassen grösser, wohl noch gedreht,

[131]) Wie bei früheren Werken ist der Schmuck aus Metall gegossen und auf die Gewänder aufgesetzt.

[132]) Neudörffers Bericht zufolge soll sich der König von Portugal beim Auspacken der überaus lebenswahren Figuren Adams und Evas entsetzt haben.

[133]) Holland, Deutsche Charakterbilder, p. 130, überschätzt diese Reliefs. Man vergleiche, wieviel feiner die Anbetung des Kindes auf dem Schwabacher Altarflügel verbildlicht war. (Fig. 41.)



Fig. 44. Veit Stoss, Gruss des Engels in der Lorenzkirche zu Nürnberg. (1517—1518).

aber ohne knitterige Falten, wie dies im Bamberger Altar noch klarer gelungen ist. (Fig. 47.)

Auch in anderen Kirchen Nürnbergs lassen sich dieser Zeit entstammende Stoss-Werke noch ausfindig machen, die trotz fragmentarischen Zustandes und moderner Fassung des Meisters volle künstlerische Höhe zeigen. Vor allem birgt die Jacobskirche, die so reiche Schätze für die Kenntnis der Nürnberger Skulptur bietet, einige recht beachtenswerte Schnitzwerke. Die Arbeiten aber, die Stoss bis jetzt zugewiesen werden, gehören ihm keineswegs alle an, und deshalb war eine Auslese der untrüglichen Werke recht nötig. Dass Werke, wie die grosse Beweinung (Fig. 79) und die Rundfiguren der Altäre in der Dilherrschen und Egloffsteinschen Kapelle nicht von ein und demselben Meister stammen können (Fig. 45 u. 46), ergibt die nähere Analyse. Jene entstammt keinesfalls der Stoss-Werkstatt, sie ist wolgemutisch, wie später gezeigt werden soll. Diese beiden Altäre jedoch gehören der besten Zeit der Meisters an.

Der in der Dilherrschen Kapelle befindliche Altar enthält in meisterhaft durchgeführten Figuren, die heute mit einem schwärzlichen Anstrich versehen sind, die lebensgrosse Gruppe der hl. Anna selbdritt.[134]) (Fig. 45.) Die Typen Marias und Annas, die grosse Gewandbildung und die sorgfältige Handbildung lassen auf den ersten Blick Veits Schöpferhand erkennen.[135]) Auch die beiden stürmisch bewegten Engel in weit flatternden weissen Gewändern auf der gemalten Predella tragen den Stoss-Charakter, so dass ich sie als flotte Malerei unter des Meisters Leitung anzusehen geneigt bin, und Gleiches gilt wohl auch von den Flügelbildern, von dem Heiligen mit zwei Pfeilen zur Rechten und dem Heiligen mit Speer in rotem Mantel mit weissem Hermelinbesatz zur Linken, dessen Typus an die Münnerstädter Malereien erinnert. So lässt sich hier vielleicht der zweite Fall verzeichnen, wo Stoss zum Schnitzaltar auch die Malereien geliefert, jedenfalls aber deren Ausführung überwacht hat. Dem oberen Altaraufsatz

[134]) Am Altar befindet sich ein gemaltes Wappen mit drei sechseckigen Sternen auf schwarz und weissem Felde.

[135]) Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, p. 125, bezeichnet sie als charakteristisch für Stoss; Rée in seinem Führer durch die Jacobskirche schreibt sie Stoss zu.

fehlt heute der ursprüngliche Figurenschmuck; die mittlere hineingesetzte Apostelfigur mit Buch gehört nicht dazu.

Dieser geschnitzten Gruppe der hl. Anna selbdritt steht



Fig. 45. Veit Stoss. Altar der hl. Anna in der Jacobskirche zu Nürnberg.

der in der Egloffsteinschen Kapelle aufbewahrte Altarschrein mit dem hl. Ottomar, der Madonna und hl. Walpurgis an Feinheit in der Ausführung keineswegs nach. (Fig. 46.) Auch diese trefflichen Schnitzwerke des Meisters in ihrer klaren Gewandung lassen

trotz des schwarzen Anstriches die feine Detaillierung der Form erkennen.[136]) Maria mit Kind lässt sich mit der Madonna vom Stosshause (Fig. 30) vergleichen. Beidemal fasst die Hand der Mutter das Kind am Leib, während die andere Hand den Mantel hochhält. Der motivierten Handhaltung der Madonna vom Altar und der kühneren, aber doch klareren Faltengebung nach zu schliessen, fällt ihre Entstehungszeit gewiss in die späteren Jahre, als der Engelsgruss entstand. Die beiden Flügelbilder sind modern[137]), und fraglos gehört die den Schrein bekrönende Lünette mit der Darstellung des jüngsten Gerichts nicht zu diesem Altar, weil sie die Breite des Schreines überragt. Ob Rées Vermutung zutrifft, dass dieses jüngste Gericht eigentlich dem Anna-Altar in der Dilherrschen Kapelle angehört, vermag ich nicht zu entscheiden; immerhin ist wohl einzuwerfen, dass dieses Lünetten-Relief, wenn es auch die Art der Stossschule nicht verleugnet, roher und handwerksmässiger behandelt ist, was besonders in den Köpfen und Händen auffällt.[138])



Fig. 46. Veit Stoss, hl. Ottomar-Altar in der Jacobskirche zu Nürnberg.

Ferner lässt auch der Bischof mit Buch in der Rechten und Löwen als Attribut, der sich am zweiten Pfeiler des Hauptschiffs rechts vom Chor befindet[139]), durch die Stellung des gespreizt vorgesetzten

[136]) Man beachte, mit welchem Realismus die Falten auf der rechten Hand des hl. Ottomar, die ein Fass hält, nachgebildet sind.

[137]) Beide, Kaiser Heinrich I. und die hl. Kunigunde darstellend, sind Arbeiten Heideloffs und tragen ein Wappen mit zwei gekreuzten Pfeilen.

[138]) Die Hände haben recht kurze Finger, die Figuren haben verhältnismässig zu grosse und runde Gesichter.

[139]) Wenn dies der ursprüngliche Standort der Figur ist, so ist sie dem Wappen an dem steinernen Sockel zufolge eine Stiftung der Familie Imhoff.

Beines und der gedrehten Gewandung die Herkunft aus des Meisters Schnitzatelier nicht verkennen. Gleichfalls stehen die beiden zu Seiten des innern Haupteinganges der Jacobskirche aufgestellten trauernden Figuren Marias und Johannis zur Stoss-Werkstatt in Beziehung, obschon der Schmerz der Trauernden übertrieben herb geäussert ist und sie gewiss nicht zum Besten gehören, was aus ihr hervorging. Die übrigen für Stoss-Arbeiten ausgegebenen Schnitzwerke in der Jakobskirche stehen dem Meister fern. Die beiden sitzenden Madonnen in weiter Gewandung sind moderner aufgefasst und rühren von einem Schnitzer her, auf den die Stoss-Schule nachwirkte. Der stehende Engel in dem lebhaft bewegten Gewande steht (Fig. 78) den Skulpturen des Stanislaus Stoss nahe und ist später entstanden als die echten Altarschnitzereien der Jakobskirche, die, wie es scheint, den Zeitraum zwischen dem Schwabacher Altar und dem Engelsgruss ausfüllen.

Der Altar in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg von 1523, der neben dem Schwabacher Altar das einzige in den plastischen Teilen verhältnismässig gut erhaltene Altarwerk des Meisters in Deutschland ist, folgt auf den Engelsgruss als nächste datierte und bezeichnete Arbeit Veits[140]) und ist mit Unrecht angezweifelt worden.[141]) (Fig. 47.) Der Schrein enthält die Anbetung des Kindes, aus prachtvollen Rundfiguren bestehend, der linke Flügel trägt die Reliefs der Flucht nach Ägypten und der Anbetung der Könige, der rechte die der Geburt[142]) und der Darstellung im Tempel. Zwar haben sich Stoss' künstlerische Anschauungen nach dem Krakauer Aufenthalte wesentlich verändert, aber dennoch beseitigt ein blos flüchtiger Vergleich mit den Krakauer Werken jeden Zweifel über den Urheber des Werkes und lässt des Meisters Kunstweise offen erkennen. Ja, die Ausführung ist meisterhafter als in den Nürnberger Arbeiten, die langen starken Gestalten auf den beiden untern Reliefs, die erhöhter als die beiden oberen gehalten sind, sind kräftiger modelliert und die

[140]) Auf dem rundgewölbten Gemäuer unter dem knieenden Engel befindet sich das Meisterzeichen unter der Jahreszahl 1523. Die kleinen in den Altar hineingesetzten Engel, die auf einigen Photographien sichtbar sind, gehören nicht zum Altar.

[141]) Bergau bestreitet die Echtheit des Meisterzeichens.

[142]) Vgl. die Szene auf dem Marienaltarflügel.

Hände noch sorgfältiger als im Marienaltar zu Krakau, der seiner ganzen Anlage nach dekorativer wirken musste, durchgeführt. Für den Stil seiner späten Zeit ist der Bamberger Altar Veits charakteristischste und beste Arbeit, die freilich neben des Meisters ganzer Kraft die schon früher hervorgehobenen Schwächen zeigt. Die unglaublich steife Haltung der Hände[113]) und die Bewegungslosigkeit in der Köperhaltung bei Maria und dem Engel



Fig. 47. Veit Stoss, Detail aus dem Schrein des Bamberger Altars.

sind als äussere Kennzeichen Veits beibehalten, obwohl in der feinen naturalistischen Durchbildung der Gesichter[114]) und in der klaren und ruhig arrangierten Gewandung, die knitterige Fältelung nicht mehr aufkommen lässt, dem sich ändernden Zeitgeschmack Rechnung getragen ist. Mächtig schlugen die alles überflutenden Renaissancewellen auch gegen die Werkstatt des

---

[113]) Man betrachte den grossen knieenden Engel, der vermutlich ein Musikinstrument hielt.

[114]) Es ist, als ob einigen zurückgebeugten Gesichtern vor Müdigkeit, so lange in derselben Stellung verharren zu müssen, die Augen zufallen.

mit Eigensinn sich verschliessenden Spätgotikers Stoss, als bereits in Vischers Giesshütte in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts so verständnisvoll und fein in Renaissanceformen gearbeitet wurde.[145])

Während auch der Steinbildner Adam Krafft sich der fremden Formensprache hartnäckig verschloss, und unbeeinflusst von ihr die menschliche Gestalt dem Innern und Äussern nach in der Weise verbildlichte, dass man darin wohl gern eine Parallele zum Naturalismus der italienischen Frührenaissance erblicken möchte, machte Stoss, weil er in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts als einziger die gotische Tradition nicht mehr aufrecht erhalten konnte, der neuen Richtung doch Konzessionen. Die im Archäologischen Institut der Universität zu Krakau befindliche Skizze zum Bamberger Altar zeigt das deutlich.[146]) Im Gegensatz zu Dürers Rahmenentwurf für das Allerheiligenbild hatte Stoss freilich die Form des zusammenklappbaren Flügelaltars nicht aufgegeben, aber die Umrahmung des Mittelschreines, ebenso der von diesem getrennte runde Abschluss darüber in dreigeteilter bogenartiger Form und die auch bogenartig abgerundeten Flügel bekunden die italienische Nachahmung.[147]) Bei der Ausführung des Altars zog Stoss trotzdem die gotische Altarform vor,[148]) und nur noch in der einfacher als früher gehaltenen Gewandung ist die Nachwirkung des

---

[145]) Nicht erst durch den jungen Peter Vischer, der 1508 aus Italien zurückgekehrt war, wurde, wie Seeger (Peter Vischer der jüngere) meint, die Renaissance in die Giesshütte Vischers eingeführt. Die Krakauer Grabtafeln, in erster Linie die Callimachustafel, beweisen, wie sehr der alte Vischer in der neuen Formensprache zu Hause war.

[146]) Obwohl die längst bekannte Zeichnung schon etwa sechs Jahre im archäologischen Institut der Krakauer Universität hängt, erlaubte mir der Direktor desselben, Professor Sokolowski, der die Skizze keineswegs entdeckt hat, nicht, eine photographische Aufnahme davon zu machen. Auch vom Senat der Universität erhielt ich vor zwei Jahren abschlägigen Bescheid, weil Prof. Sokolowski die Zeichnung selbst publizieren wolle! Leider aber lässt die Publikation derselben noch immer auf sich warten, so dass ich sie bedauerlicherweise nicht abbilden konnte.

[147]) Unter dem Mittelschrein sollte sich eine Predella mit der Erschaffung Evas, der Vertreibung und des Opfers Abrahams befinden.

[148]) Türmchen, Fialen und Masswerk bildeten wahrscheinlich die Bekrönung des Altars.

Renaissancestiles erkennbar. Mit den derben Charakterköpfen seiner Rundfiguren legt er offen Protest gegen äusserliche Schönheit und leere Glätte ein, in die die meisten deutschen Meister, denen die eigentlich treibende Kraft der Renaissancekultur, die Belebung des Individuellen, verschlossen blieb, verfielen.

In diese Zeit des Bamberger Altars gehören die beiden im



Fig. 48. Veit Stoss, Relief der Verkündigung im Kestner-Museum zu Hannover.

Kestner-Museum zu Hannover befindlichen Reliefs der Verkündigung und Beschneidung aus der Culemannschen Sammlung.[149]) Freudig ist der Engel herangeschwebt, wie der noch flatternde Mantelzipfel andeutet, mit ehrfurchtsvoller Bewegung die frohe Botschaft der Maria verkündend, die Erstaunen durchzuckt und die fast starr vor Freude die Hände betend erhoben hält. (Fig. 48.)

[149]) Von Bergau zuerst im Holzschnitt mässig abgebildet. Die heutige Umrahmung ist bei beiden Reliefs modern.

Obwohl dieses wie das andere Relief der Beschneidung keine Signatur trägt, so setzt ein Vergleich mit den Bamberger Flügelreliefs die Meisterschaft Veits ausser Zweifel. Die eingeduckte Haltung der sitzenden Jungfrau, ihre Kopf- und Halsstellung, ihr volles Gesicht mit den Grübchen auf den Wangen, ihr Mund mit der vorstehenden Unterlippe kehren bei der Maria auf dem Flügel der Bamberger Anbetung der Könige wieder. Auch die



Fig. 49. Veit Stoss, Relief der Beschneidung im Kestner-Museum zu Hannover.

Gewandung ähnelt sich beidemal, nur ist auf dem Culemannschen Relief der Verkündigung die Flächenbehandlung der Falten breiter geworden, ähnlich wie sie auf den noch zu besprechenden sechs Münchner Tafeln mit der Darstellung der zehn Gebote von 1524 gehalten ist. Auf dem Relief der Culemannschen Beschneidung nähert sich die Faltengebung bei dem Beschneidenden den tütenartigen Falten des vor dem Kreuze Knieenden auf der zweiten der Münchner Tafeln. (Fig. 49.) Die stehende männliche Figur

aut der Beschneidung trägt denselben Anzug mit breitem Kragen wie der hinter Maria Stehende auf dem Bamberger Flügelrelief der Darstellung im Tempel; beidemal entspricht sich deren Kopfhaltung, und ferner sind die nackten Formen des Christuskindes ebenso voll und rund durchgeführt. Aus diesen übereinstimmenden Merkmalen lässt sich als Datum



Fig. 50. Veit Stoss, Darstellung des 6. u. 8. Gebotes im National-Museum zu München.

ihrer Entstehung die Zeit zwischen dem Bamberger Altar von 1523 und den sechs Münchner Tafeln von 1524 fixieren.

Diese lange unbeachtet gebliebene zusammengehörige Folge der sechs Münchner Tafeln vom Jahre 1524,[150]) die bisher für augsburgische Arbeit galt, konnte ich vor zwei Jahrendem Meister zu-

[150]) Die fünfte, abgebildete Tafel in der linken Ecke ist mit dieser Jahreszahl versehen.

weisen.[151]) (Fig. 50.) Aus Schloss Ambras gelangten diese aus Lindenholz geschnitzten und vermutlich unbemalt gelassenen Reliefs mit den Darstellungen der zehn Gebote ins National-Museum zu München. Während die erste Tafel als Eingangszene zeigt, wie Moses die Gesetzestafeln empfängt, illustrieren die übrigen fünf Tafeln je zwei Gebote. Jene ist mit einigen Änderungen eine Wiederholung der gleichen Szene vom Rosenkranz, diese zeigen in Form und Komposition mannigfache Analogien zum Bamberger Altar, zu den sieben Berliner Reliefs vom Rosenkranze und zu dem Kupferstiche des Martyriums des hl. Jacobus P. 8. Deutlicher noch als die Bamberger Schnitzereien lassen diese neuen Tafeln erkennen, dass Stoss bis zu seinem Alter die hastig und leidenschaftlich bewegten Figuren beibehalten hat. Im Wesentlichen zwar hat er die deutsche Derbheit und schlagende Charakteristik nicht eingebüsst, aber diese will nicht mit der nur dem Äusseren nach übernommenen Renaissanceauffassung im Einklang stehen, wie ausser anderen Beispielen auf der sechsten Tafel die stehende Frau mit der renaissancemässig fliessenden Gewandung, aber sehr eckigen Stellung zeigen mag. Ein fein gelungenes Motiv im Renaissancegeschmack ist aber andererseits, wie auf der fünften Tafel der im Hintergrunde stehende Engel mit der Hand sein Gesicht bedeckt. (Fig. 50.) Im Grunde aber scheiterte der Versuch, renaissancemässig zu arbeiten und führte den Künstler zu seinem Nachteil zum Manierierten und äusserlich Glatten.

Das dritte Culemannsche Relief im Kestner-Museum, die Anbetung der Könige, das unten in der rechten Ecke mit Veits Monogramm und Meisterzeichen versehen ist, scheint ebenfalls in die Spätzeit des Meisters erst nach dem Bamberger Altar gerückt werden zu müssen, obwohl dieser Datierung zunächst die wesentlich verschiedene Gewandbehandlung widersprechen möchte. (Fig. 51.) Bei sorgfältiger Analyse verschwinden jedoch diese Bedenken, und die kleinlichere, aber doch klare Faltengebung findet ihre Erklärung; denn weil die figurenreiche Komposition auf einen verhältnismässig kleinen Raum zusammengedrängt ist, war hier dem Messer des Schnitzers keine Gelegenheit geboten.

[151]) Vgl. Daun, eine unbeachtete Arbeit des Veit Stoss. Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen B. XXI, 1900 (Heft III. p. 189.)

bei der Faltengebung in die Breite zu gehen. Dem künstlerischen Charakter aber nach unterscheidet sich dieses vielleicht einem verschollenen Hausaltare angehörige Relief von den späten Werken des Meisters gar nicht. Die Stellung der hastig bewegten Gestalten, ihr ausgesprochen unruhiger Charakter, der unnatürlich nach aussen gesetzte rechte Fuss[152]) des auf der linken Seite Stehenden entsprechen deutlich genug der Arbeitsweise des Meisters, und manche Ähnlichkeit entsteht zwischen diesem



Fig. 51. Veit Stoss, Relief der Anbetung des Kindes im Kestner-Museum zu Hannover.

Relief und der Anbetung auf dem Bamberger Altarflügel, dessen Grösse aber für breitere Gewandbehandlung Raum bot. Renaissancemässig sind auch auf der Culemannschen Anbetung die Falten arrangiert, indem sie den Körperformen folgen, aber wie wenig glücklich liessen sich damit die gotischen Spielereien der gedrehten Gewandzipfel vereinen! Leicht möglich ist es, dass

[152]) Vgl. die zum Tore hereinschreitende Gestalt auf dem Kupferstich der Auferweckung des Lazarus B. 1, auch den anklagenden Gatten auf dem Stiche der Ehebrecherin vor Christus P. 7.

dieses Relief noch nach der Entstehungszeit der sechs Münchner Tafeln entstanden ist, und wenn auch dies nur eine Vermutung ist, so ist jedenfalls Bergaus Behauptung, dass es mit Stoss in gar keiner Verbindung stehe und das Monogramm sich als spätere



Fig. 52. Veit Stoss, Christus über dem Hochaltar in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Fälschung erkläre,[153]) entschieden von der Hand zu weisen.

Ausgezeichnete, zwar undatierbare Werke von Stoss in Nürnberg sind der grosse vergoldete Christus am Kreuz über

---

[153]) Dasselbe sei ja auch bei dem Sebalder Steinrelief der Gefangennahme von 1499 und beim Bamberger Altar der Fall! siehe Dohme, Kunst und Künstler, Bergau, Veit Stoss p. 21 Anm. 2.

dem Hauptaltar der Lorenzkirche (Fig. 52) und das grosse Kruzifix, das aus der hl. Geistkirche stammt und modern übermalt im Germanischen Museum aufbewahrt wird. (Fig. 53.)



Fig. 53. Veit Stoss, Christus aus der hl. Spitalkirche im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Das grossartig realistisch durchgeführte Schmerzensantlitz gehört zu dem Besten, was Veit Stoss geschaffen hat.

Als letztes Werk Veits führt Neudörffer die grosse

Kreuzigungsgruppe in St. Sebald an und datiert sie 1526. Später sei der Meister erblindet. Ob diese alte Datierung auf Wahrheit beruht, ist nicht ohne Zweifel. Zu den späten Schöpfungen des Meisters wird gewiss dieser ergreifende Christus am Kreuz, der in vollem Umfange die zwar derbe, aber bis ins Kleinste wahre Naturbeobachtung Veits zeigt, gehören; aber die herb übertriebene Schmerzesäusserung und wenig anziehende Geziertheit der unter dem Kreuze trauernden Gestalten Marias und



Fig. 54. Veit Stoss, Maria und Johannes unter dem grossen Kruzifix in der Sebalduskirche zu Nürnberg.

Johannis wird man kaum bis in die Zeit herabrücken wollen, als des Meisters Kunstweise unter der Einwirkung der Renaissance zu Gunsten der äusseren Formenschönheit Einbusse erlitt. (Fig. 54.) Ist in diesen beiden Figuren nicht fast ein Protest gegen die in Deutschland überhandnehmende schwungvolle Form der Renaissancesprache ausgesprochen? Ein Vergleich der gezierten Kopf- und Handhaltung Johannis mit der des grossen knieenden Engels im Bamberger Altarschrein (Fig. 47) würde die Kreuzesgruppe in die ersten der zwanziger Jahre setzen, also als

der Meister im Jahre 1524 die sechs Münchner Tafeln mit der Darstellung der zehn Gebote schnitzte.

Zwei Figuren an den Chorpfeilern der Sebalduskirche, der dornengekrönte Christus und die klagende Maria, heute stein-



Fig. 55. Veit Stoss, Christus und Maria im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg.

farben aussehend,[154]) schliessen sich in Auffassung der grossen Kreuzesgruppe an, nur mit dem Unterschiede, dass bei ihnen die übertrieben herbe Schmerzesäusserung an unerfreuliche Manieriert-

[154]) Die Figuren waren früher bemalt; Marias Gewand zeigt noch Spuren von Goldbemalung.

heit streift und bei Maria das schmerzvolle Antlitz geradezu hässlich wirkt. (Fig. 55.) Fast als suchte Stoss etwas in der komplizierten Stellung der dünnen Finger und in der blechartig über den Arm gezogenen Gewandung! Wie jene drei Steinreliefs (Fig. 21 u. 22), über denen sie zu den Seiten auf Konsolen stehen, sind sie Stiftungen der Patrizierfamilien Volkammer und Haller.[155]) Von den übrigen Figuren an den Chorpfeilern gehört keine dem Stoss an, wie Bergau fälschlich vermutet.[156]) Nur von denen an den Pfeilern des Ostchores, die Stiftungen der Familie Tucher sind, rührt der Apostel Andreas aus des Meisters bester Zeit her. (Fig. 56.) Erstaunlich fein ist die Durchbildung des Gesichtes und der Hände. Gerade der jetzige Zustand vor der beabsichtigten Restauration, wo die Bemalung abgeblättert ist, lässt die technische Fertigkeit, mit der Falten, Runzeln und Adern in das Holz gearbeitet sind, deutlich erkennen und beweist, wie wenig die Bemalung die Wirkung der Details verstärken konnte. Dieser Andreas und ebenso Maria und Johannes unter dem Kruzifix würden in ihrer plastischen Auffassung durch Übermalung keine grössere Wirkung ausüben.



Fig. 56. Veit Stoss, Apostel Andreas vom Ostchor der Sebalduskirche zu Nürnberg.

Wie weit der Einfluss Veit Stoss' in die südlichen deutschen Lande sich verzweigte, hier schwächer, dort stärker zum Ausdruck gelangend, lassen Werke einheimischer oder hingewanderter Schnitzer an verschiedenen Orten Frankens und Bayerns er-

[155]) Unter Christus ist das Wappen der Volkammer, unter Maria das verschränkte Wappen der Volkammer und Haller am Sockel angebracht.

[156]) Bergau führt sieben Statuen im Chor an. Die beiden Figuren der Verkündigung, beispielsweise Maria, eine Stiftung der Familie Imhoff, und der Engel, eine Stiftung der Familie Stark, rühren von einem älteren Schnitzer her, der Verwandtschaft mit dem Katharinenaltar im Germanischen Museum zeigt.

kennen, selbst in der Münchner Schule machen sich mitunter Spuren seiner Schule bemerkbar. Zwei im Münchner Nationalmuseum befindliche Reliefs der Verkündigung und des Ölberges[157]), heute unbemalt und aus Landshut stammend, schreibt Bode der Werkstatt Veits zu.[158]) Eine nähere Untersuchung aber ergibt, dass sie dort kaum hervorgingen, wohl aber ausserhalb derselben von einem Schnitzer herrühren, der innerhalb der Atmosphäre des Nürnberger Meisters aufgewachsen war. Marias Gesicht auf der Verkündigung[159]) ist dem Stosstypus wohl verwandt, allein des Engels Kopf mit dem dicken Halse ist zu ungeschickt emporgerichtet, und auch die Gesichter der kleinen Engel hinter ihm sind recht roh, ja der Hinterste von ihnen hat den Mund grimassenhaft breit verzogen. Ebenso ist auf dem Relief des Ölberges[160]) die Handstellung des von hinten über den Kopf nach vorn gezogenen Armes, so dass einige Finger den Nasenrücken berühren, nicht im Sinne des Meisters, während die beiden links in Schlummer versunkenen Apostel verhältnismässig gut gelungen sind. Nach dem Vorbilde des Veit Stoss hat dieser unbekannte Schnitzer die Falten in die Stirne tief eingegraben und den Knochenbau der Hand anzudeuten sich bemüht. Dasselbe leere und starre Antlitz des betenden Christus kehrt auch auf der in gleichem Stile geschnitzten ziemlich guten Geisselung[161]) wieder, die ebenfalls aus Landshut stammend, von demselben anonymen Meister geschnitzt ist. Ersichtlich wird, wie weit dieser Schnitzer die Aufgeregtheit und Gespreiztheit Veits sich angeeignet hat, dabei sich aber in der Zeichnung des unglücklich ausgestreckten linken Beines des einen Geisselnden gehörig vergriffen hat.

Eine andere Folge von vier Reliefs, Verkündigung, Anbetung des Kindes, Anbetung der Könige und Tod der Maria,[162]) die aus der Schlosskapelle zu Grünwald bei München ins National-

---

[157]) Im Katalog des Münchner Nationalmuseums B. VI, 1896 Nr. 611 u. 612, abgeb. auf Taf. XV.

[158]) Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, 1885 p. 126.

[159]) Die Hände des Engels und der untere Teil des Mantels Marias sind ergänzt.

[160]) Die Flügel des erscheinenden kleinen Engels sind ergänzt.

[161]) Im Katalog No. 610.

[162]) Im Katalog No. 599—602.

museum gelangten und Ende der achtziger Jahre entstanden sein mögen,[163]), beweisen, wie weit der Einfluss der Stossschule, der hier in abgeschwächter Form sich äussert, reichte und wie sehr gewisse Motive der Handhaltung und Beinstellung einen unselbständigen Meister zur Nachahmung anreizen konnten.[164])

Die gotische Pfarrkirche zu Forchheim enthält an der Querwand des linken Seitenschiffes ein grosses bemaltes Holzrelief,



Fig. 57. Abschied Christi in der Pfarrkirche zu Forchheim.

den Abschied Christi von seiner Mutter,[165]) das ebenfalls von

[163]) Der Hauptaltar der Kapelle wurde in der Zeit errichtet, als Herzog Albrecht VI. an Herzog Sigismund das Schloss Grünwald abtrat und 1486—1487 umfangreiche Bauten stattfanden. (R. M. Reizenstein, Chronik von Grünwald, p. 64.)

[164]) Auch das aus Schwabing stammende Relief des Pfingstfestes, im Katalog p. 79 Nr. 1179, abgeb. Tafel. XVI, weist trotzt des ausgesprochenen Charakters der Münchener Schule schwache Nachwirkung des Stoss-Vorbildes auf.

[165]) Von Thode, Nürnberger Malerschule nur kurz erwähnt.

einem anonymen, in der Stossschule ausgebildeten Meister stammt, der jedoch keineswegs über die Kraft des Ausdruckes seines Lehrmeisters verfügt. (Fig. 57.) Das leere, von schematisch behandelten Locken umrahmte Antlitz ist dem Stossischen Christusideal wohl nachgeahmt, die Frauen aber, in denen Dürers Einfluss nicht zu verkennen ist, tragen einfachere Gewandung. Die Bildung der Hände, auf denen teilweise die Adern sichtbar werden, ist nicht ohne Verständnis für naturalistische Wiedergabe gelungen. Nicht unmöglich ist, dass demselben Schnitzer die Figuren des ekstatisch bewegten Christus und der zwölf Apostel,[166]) die über den Pfeilern des Langschiffes stehen, angehören, obwohl die recht moderne Übermalung den Ausdruck der Gesichter noch leerer macht. Die Hände aber sind wiederum nicht schlecht geformt. Ähnlichen Charakter wie die Gestalten auf dem Abschied Christi, weisen auch die beiden unter dem Kruzifix klagenden Figuren Marias und Johannis auf, die gleich links beim Eingang in die Kirche an der Wand stehen, so dass auch sie von derselben Hand herrühren können.

Dem Stossischen Marientypus aber ähnelt auffallend eine aus Zug stammende Maria mit Kind auf Halbmond, die sich im Historischen Museum zu Basel links neben dem 1598 von Hans Walther für das Baseler Münster geschnitzten Chorgestühl an der Wand befindet. Die hohe runde Stirn des still vor sich hin lächelnden Gesichtes der Maria, ihr wie schmunzelnd verzogener Mund, die beiden Grübchen zu dessen Seiten sind den Mariengestalten vom Stosshause und im hl. Ottomar-Altar in der der Jakobskirche analog eigen, und auch das keck blickende Kind, das in das von der Mutter ihm vorgehaltene Körbchen hineingreift, sein krauses Lockenhaar und der feste runde Leib erinnern so frappant an Veit Stoss, dass man in diesem Schnitzwerk seine eigenhändige Arbeit vermuten möchte, wenn das Gewand etwas unruhiger geschwungen und die Handbildung detaillierter wäre. Jene auffallenden Übereinstimmungen aber, zu denen noch die für Stoss charakteristische Stellung des vorgesetzten Fusses bei Maria hinzukommt, scheinen nur erklärlich

[166]) Besonders Johannes mit Kelch und Petrus zeigen diese Ähnlichkeit.

zu sein, wenn man sich diese Gruppe in der Werkstatt Veits entstanden denkt.[167])

Dass Veit Stoss' Name zu einer Zeit, die Zeitungsreklame nicht kannte und nur allmählich den Ruf eines Künstlers sich verbreiten liess, von Nürnberg aus bis nach Tirol, der Schweiz, ja, wie Neudörffer versichert, sogar bis nach Portugal seinen ehrenvollen Klang trug, zeugt wohl am besten von der Hochschätzung, mit der man sich den Besitz Stossischer Schnitzwerke ersehnte. Und das war berechtigt, denn nur wenige deutsche Schnitzer hatten sich mit Veit Stoss messen können.

[167]) Eine zweite Schnitzfigur, die hl. Barbara mit ihrem Attribut des Turmes zur Seite, die links vom Chorgestühl an der Wand aufgestellt ist, wurde mit der Marienstatute vor 1879 ebenfalls aus Zug erworben. Die Nasenbildung ist dünner, die Falten des Gewandes fallen gerader herunter, so dass man kaum an denselben Schnitzer denken darf. Beide Satuen sind heute unbemalt.

Stoss-Schule.

Aus Anregung der deutschen Schule hatten sich Malerei und die ihr verwandte Schnitzkunst in Krakau entwickelt. Deutscher Charakter war in ihr deshalb vorherrschend gewesen. Allmählich aber nimmt die Krakauer Bildnerei ein örtliches Gepräge an, und bereits am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts treten polnische Typen auf. Polnischer Charakter prägt sich seit dem ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts immer deutlicher in den Krakauer Kunstwerken aus. Zugewanderte deutsche Meister eignen sich polnische Form und Sitte an und legen sie nach der Rückkehr in ihre deutsche Heimat nur schwer wieder ab.[168])

Die bunte Königsstadt Krakau, wo die Zunftregel es zuliess, dass viele Gesellen in einer Werkstatt arbeiteten, hatte sich damals in Polen als die Stätte ausgebildet, die den Kunstbedarf der Umgegend deckte.[169]) Nebenher trugen in Krakau ausgebildete Schnitzer den Einfluss der Krakauer Schule in die Nachbarländer. Als bedeutendste bildete natürlich die Stossschule den Mittelpunkt, und bis in die kleinsten Ortschaften Polens hinein, ja bis nach Oberungarn drangen ihre noch heute erkennbaren Züge. Die politischen Beziehungen beider Länder kamen dem zugute. Als im Jahre 1412 von Kaiser Sigismund die sechzehn Zipser Städte an Wladislaus Jagello von Polen verpfändet wurden und die Grafschaft im Besitze Polens ver-

---

[168]) Das beste Beispiel hierfür ist Veit Stoss selbst, der in Nürnberg polnische Typen beibehielt, weshalb man ihn nicht mit Unrecht den Polen nannte, wie Neudörffer berichtet.

[169]) In Bardyōw z. B. wurden die meisten Bedürfnisse aus Krakau gedeckt.

blieb, konnten sich polnische Sitten um so rascher unter den dort angesiedelten Deutschen, die nach den wilden Mongolenstürmen schon im dreizehnten Jahrhundert unter dem ungarischen König Bela IV. dorthin gerufen waren, verbreiten, und seitdem der polnische König Wladislaus III. von Varna 1440 auf den ungarischen Thron berufen war,[170]) und 1490 noch ein anderer polnischer Prinz aus dem Hause der Jagellonen, König Wladislaus II. von Böhmen, die Krone Ungarns empfangen hatte,[171]) da wurden die Beziehungen beider Nachbarländer immer inniger, und recht lebhaft gestaltete sich der Verkehr des nördlichen Ungarn mit Krakau und anderen polnischen Ortschaften über Leutschau und Kesmark her. Besonders für das Komitat der Zips bekam die Stossschule ihre Bedeutung. Dorthin lieferten Veit Stoss und sein Sohn Stanislaus Altarwerke, und ausserdem richteten sich in deren Werkstätten ausgebildete Meister[172]) in diesen Orten ihre eigene Werkstatt ein. Die trotz der verwüstenden Einfälle der Türken in bedeutender Zahl verschont gebliebenen Denkmäler, die unter sich auffallend verwandt sind, beweisen, dass auch einheimische Meister im deutschen oder polnischen Stilsinne im Lande geschaffen haben müssen.[173]) Freilich stehen sie im allgemeinen den deutschen Erzeugnissen nach. Andererseits aber wurden auch deutsche Werke in das Oberland importiert, was hauptsächlich bei vielen Malereien der Fall sein wird, weil sie ausgesprochen fränkischen Charakter haben.

Unter den Schnitzaltären der Zipser Kirchen fand ich in der Domkirche St. Martin des Städtchens Kirchdrauf mit den

---

[170]) Als König von Ungarn Wladislaus I. genannt, der 1444 in der Schlacht bei Varna gegen die Türken Leben und Sieg verlor.

[171]) Bis 1516 hatte Wladislaus den ungarischen Thron inne.

[172]) Bei der guten Zunftorganisation durften viele Gesellen bei einem Meister lernen.

[173]) Auch in Breslau wurden ungarische wie polnische Meister ausgebildet. Einer der Söhne Veits siedelte sich in Schlesien an (Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild, B. III), Maler Niclos von Krokow wird zwischen 1445 u. 1489 genannt. Das aus der Magdalenenkirche stammende Triptychon mit Kreuzigung und Krönung Christi von 1493 zeigt polnische Gestalten und ist vielleicht von einem Polen gearbeitet. In den ersten zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts nimmt polnischer Einfluss überhand. 1512 wenden sich die Fleischer polnisch an die Krakauer.

gut erhaltenen Schlossruinen des grossen Zipser Hauses, das dem Komitat seinen Namen gab, zwei Altäre, die Stoss aus Krakau hierher geliefert haben muss. Der eine der beiden Altäre, die Krönung Mariä darstellend (Fig. 58), lässt ganz deutlich die Meisterhand Veits erkennen, und zwar muss er wegen der grossen



Fig. 58. Veit Stoss, Krönung der Maria in der Martinskirche zu Kirchdrauf.

Ähnlichkeit der Typen mit denen am grossen Marienaltar aus seiner Frühzeit stammen. Etwas näher lässt sich die Entstehungszeit bestimmen. Die im dreizehnten Jahrhundert im romanischen Stil gebaute Martinskirche wurde 1462 vom Caplan Johannes Stock, der nach zwei Jahren starb, erweitert. Unter seinem Nachfolger, dem Caplan Caspar Back, wurde der Erweiterungsbau als spätgotische dreischiffige Hallenkirche 1478 vollendet und ge-

weiht.[174]) Bald nach Vollendung der Kirche müssen wir uns demnach die Errichtung der spätgotischen Altäre denken, also während der ersten Arbeitsjahre am Krakauer Marienaltar. Die mageren Typen und steife Armhaltung jener Apostelfiguren erkennt man sofort im Kirchdraufer Krönungsaltar wieder, ebenso akkurat sind die Hände durchgeführt, und die Behandlungsweise des Bartes ist genau dieselbe, wie ein Vergleich mit der Joachimsgestalt auf dem Tempelgang Mariä und der Darstellung im Tempel auf den Aussenflügeln des Marienaltars beweist. In der letzten Szene ist bei Joachim der Mantel auffallend ähnlich über das Oberbein gelegt wie bei Christus in der Krönung, wo die Gewandsäume mit jenem beliebten Schmuck der aufgesetzten Metallsterne verziert sind. Ferner ist Marias längliches Gesicht mit der hohen Stirn analog dem der Frau auf dem Stiche der Auferweckung des Lazarus B. 1 und der Anna auf dem Tempelgang Mariä am Krakauer Altar. Welche Verwandtschaft aber besteht mit der Krönungsgruppe über jenem Altar und vor allem mit der im Germanischen Museum! (Fig. 31.) Trotz der starken Restaurierung und modernen Übermalung ist die ursprüngliche meisterhafte Ausführung sowohl in der Mittelgruppe wie in den über dem Schreine stehenden Schnitzfiguren noch so unverkennbar geblieben, dass in einem Werke der frühere Stilcharakter Veits kaum deutlicher ausgeprägt sein kann.[175]) Jedoch sind die Flügelbilder mit Szenen aus dem Leben der Maria so modernisiert, dass ich über deren Provenienz keine Vermutung auszusprechen wage.

Auch die geschnitzte Gruppe des Todes der Maria im Schrein des zweiten Altars hat infolge der rücksichtslosen Restauration recht gelitten. (Fig. 59.) Wenn wenigstens bei den Schnitzfiguren die frühere Durchbildung der freibewegten Hände noch nicht verwischt ist, so sehen die Flügelbilder mit den Heiligenfiguren leider geradezu modern aus. Von allen bekannten Dar-

---

[174]) Horváth Viktor, Szent Marton püspökröl czimzett Szepesi Székesegyház, Löcse 1885, p. 10 ff, u. p. 14. Über den Meister der Altäre wird keinerlei Vermutung ausgesprochen.

[175]) Das den Schrein umrahmende Blattornament ist dem auf dem Lusiner Tryptichon (Fig. 11) fast gleich.

stellungen des Todes der Maria, die aus Veits Werkstatt kamen, hängt diese am engsten mit dem grossen Marienaltar zusammen, und einige der Apostel, die hier nur anders gruppiert sind, sind hier entsprechend wiederholt; z. B. der mit der Räucherlampe, der die Hände über Maria Breitende, oder der gen oben Schauende.



Fig. 59. Veit Stoss, Tod der Maria in der Martinskirche zu Kirchdrauf.

Viele der Gesichter haben bei der Restauration unter Einbusse der charakteristischen Züge ein glattes Aussehen bekommen. Dennoch aber wird man nicht an einen Schüler Veits denken können, der selbständig die Gruppe nach dem Vorbilde des Meisters geschnitzt habe; hier muss die Hand des Meisters die leitende gewesen sein. Die Entstehungszeit beider Altäre, die

auch gleiches Grössenverhältnis und ähnliches Rahmenwerk haben, lässt sich wohl ziemlich gleich datieren.

Die reich mit Altarwerken geschmückte Ägidienkirche zu Bartfeld in Oberungarn besitzt Altäre, die fraglos aus der Krakauer Stossschule ihren Ursprung haben. Wohl befanden sich im Oberlande Werkstätten von einheimischen Schnitzern und Bildhauern, die in Deutschland ausgebildet, im deutschen Stilsinne arbeiteten,[176]) doch war der Verkehr mit Krakau und Polen, der auf der über Bartfeld führenden Handelsstrasse vermittelt wurde, ein reger. Vom König Ladislaus Postumus bekam die Stadt 1453 besondere Privilegien. Als der Bau der Kirche erst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, wie aus Urkunden hervorgeht, vollendet wurde, da begann man auch erst die meisten der heutigen Altäre in der Kirche zu errichten. Krakaus berühmte Schnitzerschule kam da natürlich in erster Linie in Betracht. Als Arbeiten aus der Stoss-Werkstatt lassen sich einige Altäre bestimmen. Lepkowski[177]) meint, dass der schönste der Altäre in Bartfeld, der Geburtsaltar Christi, von Veit Stoss geschnitzt sein könnte und dass die Malerei vielleicht von Suess von Kulmbach hergestellt sei. (Fig. 60.) E. Janota[178]) aber ist der



Fig. 60. Veit Stoss, Geburtsaltar in der Ägidienkirche zu Bartfeld.

[176]) Eine Reihe solcher Meister ist uns bekannt geblieben. Nicolaus und Stefan de Kassovia (Kaschau) bauten an der Kirche zu Bartfeld (Mitt. der K. K. Zentral-Kommission B. XVI p. 108, Wyskowszky, die Kirche zu Bartfeld). Meister Nicolaus und Jacob arbeiteten am Hochaltar der Kirche, und Stephan Krom, der Schöpfer des Sakramentshäuschens zu Kaschau, errichtete das Tabernakel (Oesterr. Ung. Mon. in Wort u. Bild B. V. p. 122).

[177]) Mitt. der K. K. Zentral-Kommission, B. III, p. 253.

[178]) „ „ „ „ „ „ B. XI, p. CXIX.

Ansicht, dass dies nur eine Vermutung sei. Durch Vergleiche mit dem Krakauer Marienaltar, glaube ich, gelangt man zu einer festen Meinung. Das leise zufriedene Lächeln der knieenden Mutter ist ähnlich auf der Anbetung der Könige am Innenflügel jenes Altars zum Ausdruck gebracht. Auch die Art des Mauerwerkes weist beidemal auf eine Hand. Und wie gleichen die kleinen flatternden Engel im Marienaltar diesen zierlichen, äusserst fein gearbeiteten Geschöpfen, die um das Kind beschäftigt sind, und wie erinnert der landschaftliche Hintergrund mit den kommenden Hirten an den Bamberger Altar! Auch die Heiligenfiguren der Katharina, Barbara, Dorothea und Margaretha, die nach dem älteren Vorbilde des Dreifaltigkeits-Altars[179]) im Wawel neben der Hauptszene ihren Platz in den Seitennischen des Schreines bekommen haben, lassen ebenso wie die darüber stehenden Figuren deutliche Anklänge an den Marienaltar sichtbar werden.



Fig. 61. Veit Stoss, Kreuzaltar in der Ägidienkirche zu Bartfeld.

Als zweite Arbeit Veits in Bartfeld möchte ich den bis in die kleinsten Teile ebenso trefflich geschnitzten Kreuzaltar vermuten. (Fig. 61.) Nur von einer tüchtigen Meisterhand kann der Körper Christi geschnitzt sein. Die überschneidenden Falten in der Gewandung der unter dem Kreuze trauernden Maria und des

[179]) Von diesem Meister des Dreifaltigkeitsaltar von 1467 — Sokolowski vermutet in ihm den um diese Zeit genannten Meister Lorenz (?) —, glaube ich, stammt der in der Bartfelder Kirche befindliche Katharinenaltar, denn das schöne runde Antlitz der Heiligen mit dem vollen Haupthaar ist nach jenen in den Nischen stehenden Heiligen des Dreifaltigkeitsaltars, der auch für die Dreiteilung des Schreines Vorbild ward, wiederholt.

Johannes und die kleinen Brustfiguren, die aus den Seitenwänden des Schreines herausschauen, sind ganz im Sinne Veit Stoss' durchgeführt. Die gespreizte Stellung der Füsse Christi als Schmerzensmann über dem Altar, die auch bei dem über dem Geburtsaltar stehenden Heiligen zu vermerken ist, ist ein weiteres Kennzeichen des Krakauer Meisters. Sollte es wirklich zufällig sein, dass die bemalten Flügelbilder des Krönungsaltars in Kirchdrauf ähnliches Casettenmuster wie der Mittelschrein dieses Altars und das Rahmenwerk dieses Schreins fast das gleiche Blattrankenwerk wie jene Flügelbilder aufweisen?



Fig. 62. Stanislaus Stoss, Anna-Altar in der Ägidienkirche zu Bartfeld.

Zwei dem Charakter nach ähnliche Altäre in Bartfeld, der Anna- und Marienaltar deuten schon der polnischen Figuren wegen auf den Ursprung aus der Krakauer Schule. Der letzte von beiden mit Maria, Nicolaus und Erasmus im Schrein, datiert aus dem Jahre 1505, also aus der Zeit, wo die Weiterführung der Stosswerkstatt in den Häusern des Stanislaus, des ältesten Sohnes des Meisters lag. Die drei Figuren des Annaaltars, St. Georg, hl. Anna und Apollonia (Fig. 62), lassen in einigen Punkten Vergleiche mit dem Kreuzaltar auf dem Wawel (Fig. 74) und dem Stanislaus-Altar (Fig. 71) zu, also Werken, die wir heute dem Stanislaus Stoss zuzuweisen uns veranlasst sehen.[180]) Der volle, wenig individuelle Frauentypus und die harte Augenbildung kehren wieder, und die Gesichter des hl. Georg und des Königs im Stanislausaltar (Fig. 73) mit den herabwallenden krausen Locken[181]) mögen einer Werkstatt ent-

[180]) Vgl. p. 130—141.

[181]) Vgl. auch mit dem hl. Georg den Johannes und die erst bei der Restauration mit den Schlüssel gekennzeichnete Figur jenes Kreuzaltars auf dem Wawel. Beidemal jene harten Züge im Gesicht und die perrückenartige Behandlung der Haare.

stammen. Die Zeit der Entstehung des Annaaltars wird mit der Errichtung des um 1502/3 geschnitzten Kreuzaltars im Wawel zusammenfallen. Der zweite schon genannte Marienaltar in Bartfeld, der ähnlichen Charakter trägt,[182]) stammt der Datierung zufolge aus jener Zeit. Ob auch der zweite Marienaltar[183]) mit geschnitzten Flügelreliefs in Bartfeld der Stanislauswerkstatt zuzuweisen ist, ist dem Stil nach zwar nicht unmöglich, aber beim heutigen Stande der Stanislaus Stoss-Forschung schwer zu entscheiden.

Auch Werke einheimischer Künstler trifft man hier und da in den Städten der Zips an. Von Leutschauer Künstlern,[184]) von denen Werke erhalten sind, werden hauptsächlich zwei genannt, Meister Nicolaus de Leutschau, der 1484 zwei Flügel für den Altar in Deutschendorf (Poprad) gemalt hat,[185]) und Meister Paul der Schöpfer der Schnitzereien am grossen Johannisaltar in der Stadtpfarrkirche St. Jakobi in Leutschau, der um 1508 wahrscheinlich vollendet war.[186]) Merklas in seinem Führer durch die Stadtpfarrkirche St. Jakobi major von 1862 kannte den Schöpfer des Altars noch nicht. Indem er der Meinung ist, dass der Leutschauer Hochaltar dem berühmten Veit Stossischen in der Krakauer Marienkirche ebenbürtig zur Seite stehe und diesen an Reichtum des Schnitzwerkes noch übertreffe, hält er es nicht für unwahrscheinlich, dass Veit Stoss selber am Altar tätig

---

182) Die stechenden Augen finden sich beim hl. Nicolaus und Erasmus.

183) Hier findet sich die Dreiteilung des Mittelbaues wieder.

184) Im Rechnungsbuch des Corpus Christi werden Meister Paul 1437—50, Johann 1469—82, Kaspar 1489—93, Johann 1511—17, Theophilus 1512—23 genannt, von denen aber nichts bekannt ist. (Julius Pasteiner, Baudenkmäler Oberungarns in d. Österr.-ung. Monarchie in Wort und Bild, B. V, Heft 4, p. 122.)

185) Siehe ebenfalls Pasteiner, Österr.-ung. Monarchie, B. V, Heft 4, p. 122.

186) Im Tagebuch des Ratsmitgliedes und Stadtrichters Conrad Spervogel, das vom Ende des Jahres 1515 bis in den September 1537 reicht und ein interessantes Bild vom städtischen Leben und politischen Treiben bietet, ist die Notiz angeführt, dass der grosse Altar 1508 „mit der grossen Tafel zugedeckt" worden ist. Danach scheint der Altar damals vollendet worden zu sein. Diese Datierung bestätigt das am Altar neben dem Wappen des hl. Ludwig angebrachte Wappen König Wladislaus II. (1490—1516), das als Zeit ante quem 1490 und post quem 1516 gibt. Die Notiz Conrad Spervogels bekommt noch weitere Bestätigung dadurch, dass am 20. März 1508 Melchior Messingschlager, auch Polirer genannt, starb, der zehn Jahre Pflegvater der Kirche gewesen war und während dieser Zeit die ganze Kirche vergoldet hatte. Der Altar muss also damals vollendet gewesen sein.

gewesen ist oder dass derselbe von einem seiner besten Schüler stamme. Dieses erste Urteil ist unkritisch und überschwänglich, denn aus den geschnitzten Seitenflügeln spricht eine handwerksmässige Trockenheit; die zweite Vermutung, das Altarwerk stamme von einem Stoss-Schüler, ist gerechtfertigt, wenngleich Veit Stoss nicht im geringsten Hand mit angelegt hat. Vom Namen dieses noch weiter in Leutschau tätig gewesenen Stoss-Schülers giebt der an der rechten Aussenseite der Kirche befindliche Grabstein, den Martin Urbanowicz sich, seiner Frau und seinen Verwandten 1621 gesetzt hat, Kunde. Der Schnitzer des Hochaltars war Meister Paul.[187])

Der Vergleich des Krakauer Marienaltars mit dem Leutschauer Johannisaltar beweist augenscheinlich das Abhängigkeitsverhältnis Meister Pauls von der Stoss-Schule, lässt aber zugleich deutlich genug erkennen, wie weit der Schüler in Komposition und Technik seinem Meister nachsteht. Der Marienaltar reizt gerade zu eingehender Betrachtung der Details, die mit erstaunlicher Sicherheit der Wirklichkeit entnommen sind; Meister Pauls Naturbeobachtung und Fähigkeit, die menschliche Gestalt lebenswahr nachzubilden, steht auf einem bedeutend tieferen Niveau.

Der Mittelschrein des Hochaltars enthält unter gotischen Baldachinen Maria mit Kind auf dem Halbmond inmitten des hl. Apostels Jakobus und des hl. Evangelisten Johannes. (Fig. 63.) Auf den beiden Flügeltüren befinden sich auf der Innenseite vier mit ausgedehnten Hintergründen behandelte Reliefdarstellungen, links das paarweise Auseinandergehen der Apostel und die Enthauptung des hl. Jakobus, rechts der hl. Johannes, dem die Jung-

[187]) Die Grabschrift, die mir Herr Lehrer Victor Greschik gütigst zusandte, lautet: Anno 1621 Martinus Urbanowitz Statuarius lapicida et murator Civis hujus Reipublicae Leutschoviensis sibi (?) conjugi carissimae Margarethae filiae olim Wolfgangi lapicidae item et muratoris et Margarethae quondam Dni Pauli sculptoris filiae, qui supremum altare Ecclesiae hujus sculpsit quacum hujusque (?) vixit annos 32 nec non liberis suavissimis Casparo, filiae abortivae, Melchiori, Balthasaro, Margarethe omnibus his tempore pestis Anno 1600 defunct. et Annae elocatae Joanni Abschein superstiti hoc monumentum, in vivis existens ipse erexi anno aetatis meae 57. (Pasteiner, Österr.-ungar. Monarchie B. V, Heft 4, p. 122 behauptet, der Grabschrift zufolge, deren Wortlaut er nicht gibt, habe Meister Paul den Altar 1508 begonnen und 1515 vollendet (!?) Die Flügelbilder seien mit Benutzung der 1509 erschienenen Holzschnittfolge Cranachs gemalt.)

frau erscheint, und das Martyrium des hl. Evangelisten. Die Aussenwände der drehbaren Flügel und ebenso die feststehenden Hinterwände sind mit Szenen aus der Leidensgeschichte Christi bemalt,[188]) die deutschen, fast fränkischen Charakter haben,



Fig. 63. Meister Paul, Schrein vom Hochaltar in der Jacobskirche zu Leutschau (1508).

von deren Meister aber bisher jede Kunde fehlt.[189]) Über dem

[188]) 1. Ölberg, 2. Geisselung, 3. Krönung, 4. Ecce homo, 5. Christus vor Pilatus, 6. Die Kreuztragung, 7. Christus am Kreuze, 8. Auferstehung.

[189]) Der Notiz Spervogels zufolge waren auch sie 1508 vollendet.

Schreine stehen auf hohen Sockeln Apostelfiguren, die von gotischen Baldachinen überwölbt sind, und die Predella enthält in Rundfiguren das Abendmahl.



Fig. 64. Meister Paul, linker Altarflügel vom Hochaltar zu Leutschau.

Das Ansprechendste der Schnitzarbeit bilden die drei Rundfiguren im Schrein. In ihrer gezwungenen Stellung und in den bravourmässig gedrehten Gewandzipfeln erinnern sie am meisten an Veit Stoss. Ihre Hände sind kühn und frei modelliert, das volle Antlitz Marias schaut lieblich drein. Den Gesichtern der beiden Heiligen aber fehlt wahre Lebensfrische, und die nackten wulstigen Formen des Kindes zeugen von mässigem anatomischen Verständnis.[190]) Vermögen sie dennoch durch ihre Grösse und routinierte Gewandbehandlung diese künstlerischen Mängel zu verdecken, so ist den Flügelreliefs desto deutlicher der Stempel hausbackener Trockenheit aufgedrückt, und wo nicht der Schüler des Lehrers Komposition wiederholt hat, fehlt diesem jede grössere Auffassung. Auf dem Relief der Enthauptung Jakobi (Fig. 64) ist der knieende Apostel in den meisten Partien eine sklavische Kopie des Stiches P. 8 (Fig. 8), denn die fast gleich sind Faltenmotive und die Haltung der Hände wiederholt. Auch der Henker lässt sich mit jenem auf dem Stiche vergleichen, nur

[190]) Merklas in den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission B. V. p. 277, schreibt diese drei Mittelfiguren noch Veit Stoss zu.



Fig. 65. Meister Paul, rechter Altarflügel vom Hochaltar zu Leutschau.

dass auf dem Relief die Bewegung dieser übrigens wohlgelungenen Gestalt schneller ist. Das Relief mit der Vision des Johannes (Fig. 65) ist eine stark vergröberte Kopie von Schongauers Stich, B. 55. Wo der Meister indessen selbständig Figuren in die Komposition einfügt, da hat er einen gründlichen Fehlgriff in der Proportion der Gliedmassen gemacht. Wie auf den drei übrigen Reliefs sind die der Enthauptung beiwohnenden Figuren zwerghaft kurz und ungeschickt, und ihre rohen Gesichtszüge deuten auf ein so unentwickeltes Gefühlsleben, dass Merklas' Urteil der meisterhaften Ausführung dieser Reliefbilder mir geradezu unverständlich bleibt.[191]) Der im Ölkessel sitzende Johannes mit dem starren und feisten Gesicht (Fig. 65) hat wulstige Formen, und der Ausdruck des Evangelisten, der die Vision der Maria erblickt, ist soweit zum ausdruckslosen Lächeln verzogen wie bei einem alten gotischen

[191]) Merklas, die Stadtpfarrkirche S. Jacobi Major in der königl. Freistadt Leutschau 1862 p. 23.

Meister, der jede seelische Regung durch ein konventionelles Grinsen zum Ausdruck brachte. Der ausgebreitete Mantel des Evangelisten muss, wie es auch bei Veit Stoss zuweilen der Fall war, die leeren Stellen des Vordergrundes füllen. Minderwertig sind auch die in der Predella sitzenden Apostel, die in straffer Gewandung steif dasitzen und karikierte Gesichtszüge tragen, und nur das fein durchbrochene Rankenwerk mit Weinlaub und Trauben verdient unsere Anerkennung.



Fig. 66. Meister Paul, Johannisaltar in der Jacobskirche zu Leutschau, 1520.

Wie weit der Stoss-Schüler Paul seinem Lehrmeister nachsteht, zeigt gerade ein Vergleich dieser Predella mit der am Schwabacher Hauptaltar. Hier gefällt gerade die frische Lebendigkeit; dort ist Bewegung und Ausdruck meist karikiert.

Mehr noch als bei Veit Stoss' grossem Marienaltar ist alles auf den ersten Eindruck abgesehen, der nicht zum geringen Teil durch die überreiche Vergoldung erreicht ist.

Noch andere Werke Meister Pauls besitzt die Stadtpfarrkirche zu Leutschau. Der kleine Johannisaltar (Fig. 66) und der St. Annenaltar, die in

Form und Dekoration sich ähneln, lassen sowohl in den Mittelfiguren wie in den flachen Flügelreliefs die Hand des Leutschauer Stoss-Schülers erkennen. Der Evangelist Johannes im Johannisaltar (Fig. 67) entspricht in Stellung, gezierter Kopfhaltung und Bewegung der gut duchgebildeten Hände dem Evangelisten im grossen Hochaltar, und wie bei jenem sind die beiden Figuren auf den Seitenflügeln, St. Johannes der Almosengeber und St. Johannes Chrysostomus, in der Proportion misslungen. Die Hochreliefs der Grablegung Christi in der Predella und der



Fig. 67. Meister Paul, Schrein des Johannisaltars in Leutschau.

Maria von Ägypten, die von Engeln getragen wird, in der oberen Altarnische stehen auf keiner höheren Kunststufe. Die noch roheren acht Gemälde[192]) sind von einem Meister [Monogramm] 1520 hinzugefügt worden, wie er auf einem der Gemälde durch Monogramm und Jahreszahl bekannt gibt. Dasselbe Jahr ist auch als Zeit der Stiftung in der auf der Rückseite des Altars be-

[192]) 1. Taufe Christi, 2. Mahl des Herodes, 3. Enthauptung Johannis des Täufers, 4. das Haupt des Johannes auf dem Tische des Herodes, 5. Johannes Evang. erweckt ein Weib (Drusiana), 6. Johannes mit dem Giftkelche, 7. Christus erscheint dem Johannes, 8. Der Tod des Johannes.

findlichen Inschrift[193]) neben dem Porträt des Stifters, des Leutschauer Pfarrers Johannes Henckel,[194]) bezeichnet. Der grosse Hochaltar ist noch im Aufbau eines gotischen Altars errichtet worden; dieser Johannisaltar, bei dem zwar noch die Anordnung eines Mittelschreines mit drehbaren Seitenflügeln beibehalten ist, folgt in Form und Dekoration dem Renaissancegeschmack. Akanthusblätter, beflügelte Engelsköpfe, Delphine sind als neue dekorative Glieder der Renaissancewelt benutzt. (Fig. 66.)



Fig. 68. Meister Paul, Anna-Altar in der Jacobskirche zu Leutschau.

Sokolowski meint, dass die Delphinmotive vom Triptychon aus Wieniawa entnommen seien,[195]) und versucht diese Ansicht zu bestärken durch Antoniewicz's Hypothese, dass die Schnitzereien des Johannisaltars an den Stanislaus-Altar erinnern, also auch an

[193]) In honore sanctorū Joannis Baptiste evangeliste elemosinarij crisostomi et h . . . . Gersonis Joannes henckel anno Millesimo 520 posuit.

[194]) Johann Henckel war 1513—1522 Stadtpfarrer zu Leutschau, später Hofkaplan der Königin Maria, Gemahlin König Ludwigs II.

[195]) Sokolowski, Studya . . . . p. 138. Vgl. p. 130—133 (Kopie des Stanislausaltars).

den in Wieniawa. Nur die Art der Stoss-Schule habe diese Altäre gemein, und die Delphine, die bei vielen anderen Altären der Zeit dekorativ verwendet sind, sind natürlich nicht dem Wieniawer Altar entnommen; es erscheint dies sogar unwahrscheinlich, weil bei diesem die Delphine zwischen dem Rankenwerk rein dekorativ, beim Johannisaltar dagegen als architektonische Glieder benutzt sind.[196])

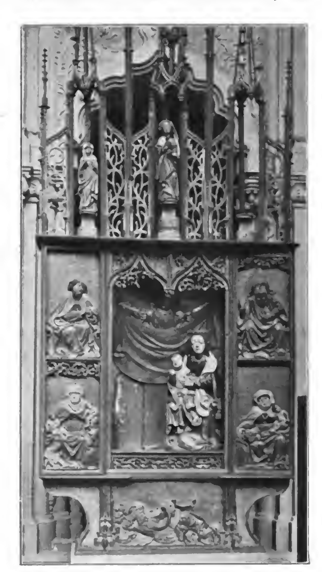


Fig. 69. Meister Paul, Anna-Altar im Kunstgewerbe-Museum zu Pest.

Die gleiche Form, wenn auch weniger reiche Dekoration hat der St. Annaaltar. (Fig. 68.) Die fast gleiche Füllung der Akanthus- und Blattornamente in den Seitenflügeln datieren die Entstehung des Altars bis 1520, wahrscheinlich etwas früher. Auf Grund dieser Arbeit Meister Pauls lässt sich ein zweiter Annaaltar, der aus der Umgegend von Kaschau stammt und sich heute im Kunstgewerbe-Museum zu Pest befindet, diesem Schnitzer zuweisen. (Fig. 69.) Der gotischen Ornamentik nach gehört er in das erste Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts. Beidemal hält ein im Flachrelief gearbeiteter Engel in gleicher Gewandung hinter Maria und Anna[197]) mit beiden Händen ein Tuch ausgebreitet,

[196]) Der Rochusaltar in der Imhoff-Kapelle und der Johannisaltar in der Lorenzkirche zu Nürnberg haben zu Seiten der oberen Nischen ähnliche als architektonische Glieder verwendete Delphine.

[197]) Beim Pester Altar fehlt die hl. Anna. Auf den Flügeln befinden sich vier Reliefs mit Heiligenfiguren, über dem Schreine standen drei weibliche Heilige, von denen die rechte Seitenfigur fehlt.

und wie bei allen Schnitzereien des Meisters stört die kindliche Auffassung der breiten kurzen Figuren.

Ein zweiter besserer Altar mit der Verkündigung im Kunstgewerbe-Museum zu Pest, ebenfalls aus der Umgegend von Kaschau stammend, hat ferner den Stoss-Schüler Paul zum Meister. (Fig. 70.) Die Gruppe der Verkündigung ist freier und die Durchbildung der Hände feiner. In den Gewandmotiven blickt die Art des Veit Stoss durch. Die vier Heiligen auf den Flügeln, links die hl. Dorothea und hl. Barbara, rechts die hl. Margaretha und hl. Katharina haben wiederum sehr kurze Extremitäten. Über dem Schreine stehen drei weibliche Heilige, und in die offene Predella sind Maria mit Kind und die anbetenden Könige als Rundfiguren hineingestellt. Die feine Renaissanceornamentik auf den Flügeln und oben im Mittelschreine über dem dreigeteilten Bogen, der die Erscheinung Gottvaters und zweier musizierender Engel abschliesst, setzt den Altar in die Zeit, wo Meister Paul sich von der Gotik der neuen Formenwelt zuwandte, und wahrscheinlich ist dieses Schnitzwerk in der Mitte des ersten Jahrzehnts des sechzehnten Jahrhunderts vor der Stiftung der beiden kleinen Leutschauer Altäre entstanden.

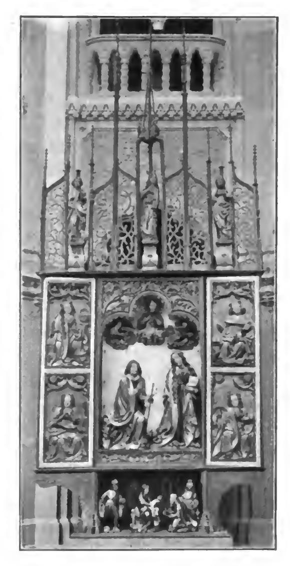


Fig. 70. Meister Paul, Altar der Verkündigung im Kunstgewerbe-Museum zu Pest.

Fragmente von einem spätgotischen Altar mit der Anbetung des Kindes, die 1698 im Rathaus zu Leutschau zufällig aufgefunden wurden, sind zur selben Gruppe in einem barocken

Altar verwendet worden, der sich heute im rechten Seitenschiff der Leutschauer Kirche befindet. Die alten Teile, die anbetende Maria, der alte Joseph, ein Hirt und drei kleine Engel tragen die Merkmale der Kunstweise Meister Pauls und zwar gehören sie mit zu dem Besten, was jener geschnitzt hat. Die sichere Durchbildung der Hände verdient unsere volle Anerkennung.[198])

Polnische Einflüsse reichten um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts bis nach Schlesien und Siebenbürgen, das seit König Stefan I. von Ungarn mit diesem Reiche vereinigt war und wo im zwölften Jahrhundert sich viele Deutsche, namentlich aus dem Harz und Thüringen angesiedelt hatten. Wie die reichen Polensöhne kam auch aus diesen Ländern die vornehme Jugend, um Krakaus Universität zu beziehen, die besonders am Ende des fünfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts blühte. Durch solchen geistigen Verkehr kam auch ein Austausch künstlerischer Erzeugnisse zwischen diesen Ländern zustande. Siebenbürgische und schlesische Gesellen zogen nach Krakau, um dort ihre Ausbildung zu erhalten.[199]) Von Krakau aus wurden Kunstwaaren der Malerei, der Schnitzerei und der Goldschmiede exportiert, und umgekehrt gelangten auch durch die in der Heimat wieder angesiedelten Meister Werke bis in die kleinen Krakau umliegenden Ortschaften. Aber Krakau blieb der Hauptsitz der Kunsttätigkeit, und hier wurzelte der Baum des weitverzweigten Kunstlebens.

Die Bürgerlisten geben uns von dem ständigen Hin- und Herwandern Kunde. Aus der Umgegend von Klausenburg kamen Goldschmiede und Schnitzer nach Krakau. Aus dieser Gegend, aus Harro, zwischen Schässburg, Medias und Hermannstadt gelegen, kam auch Veit Stoss' Bruder Mathias, der Schwab genannt wurde und Goldschmied war, 1482 in Krakau das Stadtrecht erhielt, und nachdem er oft als Meister der Zunft vorgestanden

---

[198]) Dieser Altar ist von Merklas in seinem Führer weder aufgezählt, noch beschrieben worden.

[199]) Auch nach Prag gehen sie. Auf dem Bronzedenkmal des hl. Georg im Schlosshofe des Hradschin befand sich früher eine Inschrift, die 1373 Martin und Georg von Clussenbach angab. (Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik p. 90.) Siehe auch Hampel, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, die Metallwerke der ungarischen Kapelle im Aachener Münsterschatze Bd. XIV p. 50—53.

hatte, 1535 als todt erwähnt wird.[200]) Nach Siebenbürgen schickte auch Veit Stoss drei seiner aus der Ehe mit Barbara entsprossene Söhne, die er vermutlich selbst ausgebildet hatte. Martin Stoss wird 1534 und 1535 als Bürger zu Medias genannt.[201]) Derselbe muss auf kurze Zeit nach Nürnberg übergesiedelt sein, das er unter Verzicht des Bürgerrechts schon 1535 verliess.[202]) Darauf ging er nach Krakau, wo er 1541 als Bruder des Stanislaus genannt wird.[203]) Veits zweiter Sohn Johann Stoss, der Maler war, starb 1530 als Bürger zu Schässburg, und dessen Witwe heiratete den Maler Christian.[204]) Ein dritter Sohn Hans tritt 1535 als Bürger zu Beregszàsz (Pergsass) auf.[205]) So verbreitete sich auch nach Siebenbürgen die allerwärts Wurzel schlagende Stossschule. An der südlichen Seite der Kirche zu Hermannstadt befindet sich ein Ölberg, der dem des alten Meisters der Marienkirche gegenüber ähnlich ist.[206]) Ausser Krakauer Meistern[207]) gelangen auch von der grossen Zahl der Stoss-Schüler einige nach Schlesien. Veit Stoss' Sohn Florian hatte sich als Goldschmied in Görlitz angesiedelt, von wo er nach Aussig an der Elbe zog,[208]) und von einem andern Gliede der weitverzweigten

---

[200]) Acta cons. 46 fol. 182b, oder bei Lochner, Neudörffers Nachrichten, p. 103. Sein Testament von 1534 wird nach seinem Tode erst 1540 eröffnet. (Lepszy, Sprawozdania B. V. p. 96.)

[201]) Cons. 46. fol. 171, oder Lochner p. 103. Sokolowski, Studya .... p. 139, gibt mit Baader und Lochner irrtümlich an, dass dieser Martin in Schässburg 1534 gestorben sei.

[202]) Baader, Beiträge, 1860 p. 24.

[203]) Martinus Stosz frater germ. Stanislai Stosz.

[204]) Cons. 46. fol. 182b oder Lochner p. 104.

[205]) Cons. 46. fol. 180 und 160, oder Lochner p. 104 und 105. Sokolowski p. 139 identifiziert diesen Hans aus Beregszàsz fälschlich mit Johann Stoss, der 1530 gestorben sei.

[206]) Kirchliche Denkmäler aus Siebenbürgen, herausgeg. vom Ausschuss des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde 1887. B. I Tafel I.

[207]) Maler Niclos von Krockow wird 1445—1489, Lucas Maler von Krockow 1522 genannt. Hieronymus Hecht, 1513—1529 genannt, liefert ein Tritychon für Kalisz in russisch Polen. Dessen Frau Katharina Hassert war aus Krakau. Deshalb mag der Meister in der Krakauer Werkstatt gelernt haben. A. Schultz, Urkundliche Geschichte .... p. 63, 74, 91.

[208]) Lochner, p. 108. Für den Prediger Michael Arnold fertigte Florian Stoss 1515 ein Pacificale mit Steinen (Stadtbibl. f. 117b). Ewald Wernicke, Zur Kunstgesch. von Görlitz ..., in Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild III. p. 435. u. Lepkowski im Czas 1868 Nr. 268.

Stoss-Familie, von Veit Stoss dem jüngeren, gibt Kunde das Grabdenkmal, dass aussen an der katholischen Pfarrkirche zu Frankenstein in Schlesien an einem Strebepfeiler der Nordseite aus dem Jahre 1569 erhalten ist.[209]) Darauf ist Christus als Knabe nackt mit Glorienschein dargestellt, wie er, in der Rechten die Weltkugel, in der Linken ein grosses Kreuz haltend, als Sieger über den Teufel mit dem rechten Fuss den Kopf einer Schlange zertritt. Ausser der Grabschrift[210]) ist das alte Meisterzeichen des Veit Stoss eingemeisselt. Ob dieser Veit der jüngere des alten Meisters Enkel oder Sohn war, denn einer hiess auch Veit,[211]) lässt sich mit Sicherheit nicht entscheiden, nur wissen wir von ihm und seinem Bruder Philipp, dass sie bei Neudörffer in Nürnberg die Schreibkunst gelernt haben, in kaiserliche Dienste getreten und geadelt worden sind.

209) Abgebildet bei Luchs, Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild III. B. p. 475.

210) Die Grabschrift lautet: Im 1569 Jor an Tage Marie Himmelfahrt ist vorschiden Veit Stoss der junger, dem got genedig sei amen.

211) Baader, Kl. Beiträge zu den Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Jahrb. f. Kunstw. 1869 p. 79. Veit scheint mehr als zehn Söhne gehabt zu haben. Seine Tochter Margarethe war ins Kloster zu Engenthal gegangen, aus dem sie 1522 „leibschwachheit und unvermöglichkeit halb“ austrat.

Stanislaus Stoss.

Aus innerster Volksseele war die Gotik in Deutschland wie in Frankreich entsprossen. In ihren Schöpfungen spiegelt sich das Fühlen und Denken des ganzen Volkes wieder. In Polen dagegen, obwohl auch dort meistenteils deutsche Meister dem Kunstbedürfnis des Königshofes, des hohen Adels und Clerus Genüge taten, war die gotische Kunst nicht so eng mit dem nationalen Empfinden verknüpft wie in Deutschland, wo jugendliche Begeisterung das Volk trug und sich der Kunst mitteilte. Hier in Deutschland stiess die eindringende Renaissance bei Künstlern und Volk auf Widerstand, weil sie dem deutschen Fühlen zunächst nicht entsprach. In Polen aber konnte sich der neue welsche Stil leichter einbürgern, denn die italienische Kultur erschien für den nationalen Charakter der polnischen Grossen wie geschaffen, und darum suchte er sie als Ersatz für die deutsche Kultur sogar verlangend auf.

Schon im Laufe des 15. Jahrhunderts fand mit der Niederwerfung des Deutschordens gegen das Deutschtum, das doch während des Mittelalters auf die Kultur Polens einen so wohltuenden Einfluss ausgeübt hatte, eine Reaktion statt. Nun wandte sich der Königshof, wenn er mitunter auch noch an deutscher Art festhielt, mit Vorliebe der feineren italienischen Kunst zu und rief im Verein mit weltlichen und geistlichen Grossen eine neue künstlerische Bewegung hervor. Italien wurde für Polen das Musterland für höfische Sitten und die Hochschule für den vornehmen polnischen Adel in wissenschaftlicher wie in künstlerischer Beziehung. Von durchschlagendem Einflusse musste es sein, als der hervorragende Florentiner Humanist, Filippo Buo-

naccorsi, Callimachus genannt, an den polnischen Hof gelangt war,[212]) und als dann selbst eine Mailändische Prinzessin aus dem vornehmen Geschlechte der Sforza, die Tochter des Herzogs Johann Galeazzo, als Gemahlin König Sigismunds I. auf dem Throne sass, da trug die Renaissance-Kultur einen entscheidenden Sieg über das verhasst gewordene mittelalterliche Deutschtum davon. Die Königin selber griff tief in das Denken und Fühlen des für Neues und Glänzendes leicht empfänglichen Polenvolkes ein und führte ihrer neuen Heimat den italienischen Geschmack näher. Aus Italien, wo ein Überfluss von Künstlern war, wurden Künstler herbeigezogen, und nachdem sogar bedeutende Meister wie Jacopo Caraglio, Gian Maria Padovano, Bartolomeo Ridolfi sich nach Krakau gewendet hatten,[213]) da war sofort und unvermittelt die reine Renaissance nach Polen verpflanzt. Nicht wie in Deutschland entstand hier eine Mischung gotischer Tradition und Renaissancegeschmackes, sondern unmittelbar wurden die italienischen Formen übernommen. Vorzugsweise waren es auch italienische Meister, die die neue Kunst in Polen übten. Noch fester zog sich das Band zwischen polnischer und italienischer Kultur, als die leicht erregten Söhne des polnischen Adels, der über gewaltige Mittel verfügte, in die Universitätsstädte Padua,[214]) Bologna und Rom zogen. Immer legten die Polen grossen Wert darauf, vom Auslande zu lernen,[215]) und gerade die prächtige Renaissance bot so viel Neues und Bewunderungswertes. Hätte auch ihrem Stolze, der durch die kriegerischen Ereignisse geschürt war, und ihrer Ruhmsucht, die ein innerster Charakterzug des Polen ist, etwas besser zusagen können, als gerade die glänzend auferstandene Kunst Italiens? Kein Wunder, dass sie mächtig auf Polen einwirkte. Freilich wäre es ein Irrtum zu glauben,

---

[212]) Zeisberg, Polnische Geschichtsschreibung des Mittelalters, 1873 p. 349 ff.

[213]) Sokolowski, Rep. f. Kunstw. B. VIII p. 411 ff.

[214]) Die Studentenverzeichnisse der Universität zu Padua aus der Mitte des 15. Jahrhunderts enthalten schon viele polnische Namen. So wurden schon damals die Gebildeten Krakaus mit italienischer Kunst bekannt, dennoch finden sich dort zur damaligen Zeit noch keine von italienischem Stil beeinflusste Kunstwerke.

[215]) Dalton, Johannes a Lasco. Bei der Wahl Heinrichs von Valois wurde beschlossen, dass auf dessen Kosten 100 junge Edelleute ins Ausland geschickt werden sollten; bei der Wahl Erzherzogs Maximilians wurde bestimmt, dass Lehrer aus Italien und Deutschland an die Krakauer Akademie berufen werden sollten.

dass mit der Ankunft der italienischen Künstler auch gleich in die breite Volksmasse das feine ästhetische Kunstgefühl getragen worden wäre. Im Grunde war es doch nur ein kleiner Kreis von Feinfühligen, die aus der stumpfen arbeitenden Masse herausragten und Verständnis für die neugeborene Kunst besassen. Dank ihrer fürsorglichen Pflege aber erwuchsen in Krakau glänzende Renaissancedenkmäler, wenngleich sie der neuen hinverpflanzten Kultur eine dauernde Lebenskraft einzuimpfen nicht vermochten.

Nachdem zuerst italienische Meister Krakau zum Mittelpunkte der Renaissancekunst in Polen erhoben hatten, da wurde auch unter den Krakauer Meistern, schon um ihrer Existenz willen, der Wunsch rege, sich in der neuen Kunstweise ebenfalls zu versuchen. Mit mehr oder weniger Erfolg glückte ihnen der Wettbewerb. Im allgemeinen kann man jedoch von ihnen sagen, dass nur wenige von ihnen in den eigentlichen Geist der Renaissance eingedrungen sind. Durch die italienische Nachahmung verloren ihre Werke den künstlerischen Charakter und büssten unter dem Streben nach allgemeiner Schönheit die unmittelbare Naturfrische ein. Was an guten Renaissancewerken in Krakau von nicht-italienischen Meistern heute erhalten ist, ist nicht in Krakau geschaffen worden, sondern stammt aus Nürnberg. Vischers prachtvolle Erzwerke in Krakau überragen sämtliche Werke der einheimischen Künstler.

Jener Zeit, in der Renaissance die Gotik verdrängen wollte, entstammen einige Schnitzaltäre, deren äusserliche Ähnlichkeit mit den Stoss-Werken einen Zusammenhang mit der Stoss-Schule bezeugt. Eine gewisse Verwandtschaft mit Veits Kunstcharakter konnte wohl dazu verleiten, sie dem Meister selber zuzuweisen, aber der unter der Renaissance-Nachahmung abgeschwächte Natureindruck beweist zugleich, wie wenig sie mit dem Meister selbst zu schaffen haben. Erst nach Stoss' Fortgang von Krakau sind sie auch entstanden.

Stanislaus Stoss führte unter reicher Beschäftigung die in Polen berühmt gewordene Werkstatt des Vaters etwa 30 Jahre weiter. Ein Wunder würde es da sein, wenn alle Spuren des Sohnes, von dem doch gewiss auch Krakau Werke besass, sich verwischt hätten. Möchte man nicht vielmehr den Schluss ziehen,

dass, wenn sich in Krakau und Umgegend tüchtige Schnitzwerke finden, die ihrer Auffassung und Technik nach einem Meister angehörend, äusserlich an Veit Stoss erinnern, diese als Erzeugnisse aus der Werkstatt des Stanislaus anzunehmen?

Der erstgeborene Sohn Veits war vermutlich dieser Stanislaus[216]), der in seinem Geburtsort Krakau die Jugend verlebte. Nachdem er beim Krakauer Goldschmied Woitken[217]) eine sechsjährige Lehrzeit absolviert hatte, wird er etwa um 1480 Geselle geworden sein. Nach hergebrachter Weise begab er sich auf die Wanderschaft,[218]) von der er, nachdem er vielleicht Nürnberg berührt hatte, spätestens 1494 wieder nach Krakau zurückgekehrt war, und erwarb sich etwa 31 Jahre alt das Meisterrecht, denn 1495 nahm er einen Knaben Stenzel Hajnek in seine Lehre, und nach der Krakauer Zunftordnung musste jeder, der Meister werden wollte, erst ein Jahr als Geselle in Krakau gedient haben. Ursprünglich als Goldschmied ausgebildet, war er auch als Schnitzer tätig, als der er 1505 urkundlich genannt wird.[219]) Deshalb konnte Stanislaus, als sein Vater Krakau verlassen hatte, in dessen Stelle eintreten und die durch die Zunft bestimmte Anzahl von Gesellen beschäftigen. Weil er zunächst unter der Firma des Vaters die Werkstatt des Vaters in der Posselskagasse weiterführte, erbte er auch den Ruf des Vaters und brauchte, ohne das Bürgerrecht erkauft zu haben, noch keine Steuern zahlen.[220]) Erst als die Kunde von dem schmachvollen Schicksal Veits, der im Gefängnis sass, nach Krakau drang, lief Stanislaus' Stellung Gefahr erschüttert zu werden.[221]) Um seine eigene Werkstatt, die er in der Grodzkagasse hielt, unter seinem Namen führen zu können, sah er sich genötigt, das Bürgerrecht zu erwerben, was nicht ohne Schwierig-

---

[216]) Wahrscheinlich 1464 geb. Lepszy, Zeitschrift f. bild. Kunst 1889 p. 92.

[217]) Vielleicht Wottke (Lepszy, Pacyfikal Sandomirski Spraw. p. 100).

[218]) Nach Innungsordnung von 1490 musste jeder, der Meister werden wollte, vier Jahre gelernt haben und zwei Jahre in anderem Lande gewandert sein.

[219]) Essenwein p. XXIV.

[220]) Essenwein p. XXIV. Stenzel Stosh, Snyczer jus habet. Hic oriundus literam testim. non indiget quia pater suus Veit Snyczer jus civile resignaverat.

[221]) Hans Baner, der Bruder Jacobs, wohnte in Krakau. Jacob Baner hatte dort selbst ein Geschäft und zog mit seiner Frau nach Krakau.

keiten und grosse Summen möglich war. Im Laufe der Zeit aber wusste Stanislaus sich Geltung unter den Krakauer Bürgern zu verschaffen, und bald muss er sich einer reichlichen Beschäftigung erfreut haben, denn 1509 war er in der Lage, von Zeyfred Bethmann sich ein zweites Haus, in der breiten Gasse gelegen, für 220 fl zu erwerben,[222]). 1516 verkaufte er dem Goldschmied Mathias ein anderes Haus in der Grodzkagasse neben St. Petri und kam durch teilweisen Kauf von den Geschwistern seiner Frau in den Besitz eines Hauses, woran er gewiss einen Anteil als Mitgift seiner Frau gehabt hatte.[223]) Diese, Magdalena mit Namen, war die Tochter des Freundes seines Vaters, des Malers Martin. Wie sein Vater, so stand auch Stanislaus bei seiner Zunft in hohem Ansehen, indem er in den Jahren 1515—1527 öfter zum Ältesten der Malerinnung erwählt war,[224]) zu der auch die Schnitzer und Glaser gehörten. Nach dem Tode seiner Stiefmutter Christina Reinolt, die in Nürnberg in Abwesenheit ihres Gatten Veit Stoss 1526 gestorben war,[225]) verliess Stanislaus mit seiner Frau im folgenden Jahre Krakau[226]) und zog, um seinem alten Vater beizustehen, ebenfalls nach Nürnberg. Wahrscheinlich wird Stanislaus in den letzten Jahren in Krakau weniger Beschäftigung gefunden haben, denn mit der Vermählung König Sigismunds I. mit Bona Sforza war Renaissance dort herrschend geworden, und vorzugsweise wurden die aus Italien herbeigewanderten Künstler beschäftigt. Im Jahre 1530 aber war Stanislaus, nachdem er ein Alter von etwa 66 Jahren erreicht hatte, schon tot,[227]) sodass er nicht viel länger als zwei Jahre seinen arbeitsunfähigen, in Prozesse verwickelten Vater, der erst 1533 starb,[228]) pflegen konnte. Auch in dieser, wenn auch

[222]) Grabowski, Starozytności hist. polskie. 1840 I p. 446.

[223]) Grabowski, Starego Krakowa Zabytki, 1850 p. 160.

[224]) Als solcher wird er 1515, 1516, 1522, 1524, 1527 erwähnt.

[225]) Lochner, p. 195 und Baader, Jahrb. f. Kunstw. II. 1869 p. 95.

[226]) Grabowski, Skarbiniczka 1854 p. 93. Stanislaus leistet 1527 als Innungsältester noch Bürgschaft für den Maler Veit aus Radom.

[227]) Grabowski, Zabytki, p. 161. 1530 tritt seine Frau als Witwe auf. Diese heiratete wieder als Mutter zweier Töchter, Annas, die den Krakauer Bürger Hans Plathner geheiratet hatte, und Margaretes, die, beim Tode des Vaters noch minderjährig, den Schneider Mathias heiratete (Lochner, p. 98 u. 99.)

[228]) Lochner, p. 98.

kurzen Nürnberger Zeit, in der Stanislaus seines Vaters Werkstatt leitete, werden Werke entstanden sein, die Stanislaus' Hand zeigen.

Von den Schnitzereien, die Stanislaus in seiner Krakauer Werkstatt ausführte, lassen sich heute noch einige, wenngleich weder bezeichnet noch urkundlich beglaubigt, erkennen. Schon im vierzehnten Jahrhundert war in der Marienkirche dem hl. Stanislaus ein Altar geweiht, dessen Stiftung wahrscheinlich von dem Krakauer Bürger Stanislaus Weingort[229]) herrührte. An Stelle dieses zugleich unter dem Schutze der hl. Katharina[230]) stehenden Altars, von dem heute nur noch die Steinmensa[231]) übrig geblieben ist, wurde später ein Triptychon gesetzt, dessen Zusammensetzung auch nicht mehr die ursprüngliche ist. In der Barockzeit wurden die zerlegten Schnitzereien in einen barocken Säulenaltar eingefügt. Die heute im Nationalmuseum provisorisch wieder zusammengesetzten Reliefskulpturen, die ich dank der freundlichen Erlaubnis des Herrn Dr. Stanislaus v. Tomkowicz abbilden konnte, schildern die Begebenheiten aus dem Leben des hl. Stanislaus. Davon sind die Hauptszenen im Mittelschrein in der Ermordung des Heiligen, der vor dem geschnitzten Bilde des hl. Michael, des Patrons von Skałka, die Messe liest (Fig. 71), und in der Grablegung der Predella verbildlicht, während die flacher gehaltenen Flügelreliefs die Wundertaten des Heiligen erzählen; zur rechten Seite sind die Erscheinung des Pietrowin mit dem hl. Stanislaus vor dem Könige und die Auferweckung des Pietrowin (Fig. 72), zur Linken der Kauf eines Landstückes und der Leichnam des Heiligen mit den Adlern und der Ansicht von Skałka als Hintergrund,[232]) wo er begraben wurde, gewählt. Die Entstehungszeit des fragmentarischen Altars steht nicht fest, wohl aber lässt sich der früheste mögliche Zeitpunkt bestimmen. In Wieniawa, nahe Radom, befindet sich ein ähnlicher Altar,[233]) der eine freie und vergröberte, aber in den Einzelheiten sklavische

---

[229]) Piekosiński, Przywileje B. I p. 109 u. Sokolowski, Studya . . . . p. 17.

[230]) Sokolowski, p. 17. Anm. 5.

[231]) Abgebildet bei Sokolowski p. 116, Fig. 6. Die vordere Längsseite zeigt zwei runde Flächen mit je einem Helm zwischen zwei Rädern.

[232]) Dieselbe Ansicht findet sich auf einem Altare zu Plawna.

[233]) Abgeb. bei Sokolowski p. 27, Fig. 13. — In Radom hatte Stanislaus Beziehung. Vgl. Anm. 226.

Kopie des Krakauer Stanislausaltars ist. Ausserdem, dass bei der Wieniawer Kopie als Lünettenabschluss noch die Gruppe der hl. Anna hinzukommt, sind die genannten Szenen genau so arrangiert.

Auch die Figuren mit den slavischen Typen und dem ausgesprochen polnischen Charakter kehren dort wieder, und ebenso



Fig. 71. Stanislaus Stoss, Stanislaus-Altar im National-Museum zu Krakau.

deren Stellungen und Bewegungen, wie der König furienhaft auf den Bischof einstürmend, mit beiden Händen das Schwert zucken lassen will, und durch das hastige Vorwärtsstürmen der Mantel nach hinten weht, wie einer hinter ihm jählings hintenüberfällt, so dass die Ringellocken senkrecht vom Haupte hängen, und ein anderer in der eckigen Haltung auf dem Boden liegt. Die Szene mit dem Leichnam und den Adlern ist dem Krakauer Vorbilde ganz analog, und endlich beweist die beidemalige Verwendung desselben Ornamentmusters der Wasserlilie als Schmuck

des Hintergrundes im Mittelschreine die Entstehung beider Altäre in derselben Werkstatt. Der Stifter des Altars zu Wieniawa war Stanislaus Młodecki, wie sein Wappen, mit S. M.



Fig. 72. Flügelrelief vom Stanislaus-Altar. Pietrowin und Stanislaus vor dem König.

daraut, bekundet. Da derselbe Młodecki die aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammende Holzkirche gegen 1519 in Stein hatte umbauen lassen und wahrscheinlich gleichzeitig auch die Kapelle

seines Patrones,[234]) möchten wir uns auch den Altar um diese Zeit entstanden denken,[235]) was der Versuch, anstatt der gotischen die Frührenaissance-Blattornamentik zu verwenden, nur rechtfertigt. Vor dieser Zeit 1519, jedenfalls vor der Erbauung der Sigismundskapelle auf dem Wawel, jener Perle der Renaissance diesseits der Alpen,[236]) haben wir uns demnach die Vollendung des Krakauer Stanislausaltars zu denken, und Sokolowski setzt ihn zwischen 1515 und 1519. Aber was hindert es, dass der Altar nicht schon in dem ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts als eine der ersten selbständigen Arbeiten des Stanislaus entstanden ist?

Der Stanislausaltar ist in der Literatur öfter genannt.[237]) Im Anschluss an den Marienaltar wird er meist zu den Stosswerken gerechnet, obwohl gerade ein Vergleich beider Altäre absolute Verschiedenheit im künstlerischen Charakter aufweist. Nachdem sich einmal der Irrtum, dass von dem Altar nur sechs Reliefs übrig geblieben seien, eingeschlichen hatte,[238]) wurde die falsche Beschreibung von denen, die den Altar nicht oder nur flüchtig gesehen hatten, wiederholt.[239]) Die Kopie in Wieniawa lässt vermuten, dass der Krakauer Altar oben auf jedem der vier Reliefs und oben im Mittelschrein ähnlichen Renaissance-Ornamentschmuck besass, wofür der

---

[234]) Łaski, Liber beneficiorum Archidyecezyi gnieźnieńskiej B. I. 1880 p. 686 und Sokolowski p. 25.

[235]) Das Datum 1544, das Potkański (Spraw. B. IV, p. XLVI) gibt, stimmt nicht, ebenso ist das Datum 1470 ausgeschlossen, das unter dem Dache des Schlosses über der Leiche des Stanislaus mit roter Farbe aufgesetzt ist.

[236]) 1520 von Bartolomeo aus Florenz erbaut. (Essenwein p. 92.)

[237]) Essenwein beschreibt 1886 p. 110 den Altar ohne Zusammenhang mit Veit Stoss.

[238]) Bergau, Veit Stoss, in Dohmes Kunst und Künstler, 1877, schreibt den Altar Veit zu. „Ferner fertigte er den Altar des hl. Stanislaus in der diesem Heiligen gewidmeten Kapelle(!) in der Marienkirche, welcher freilich nur noch in einzelnen Teilen — sechs Reliefs mit sehr schönen und lebensvollen Darstellungen aus der Geschichte des Heiligen — erhalten ist“.

[239]) Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik 1885 p. 121, folgt der Ansicht Bergaus, ebenso Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte 1888, T. I. p. 495, und Neuwirth, Kunstgesch. Charakterbilder aus Österreich, 1893 p. 148, dass von Veit Stoss „der Stanislausaltar der Marienkirche, von welchem nur die beiden Flügel mit 6 Reliefs aus dem Leben des Heiligen erhalten sind“, herrührt.

Spätgotiker Stoss kein Verständnis hatte[240]) und deren Nachahmung nur durch die in Krakau eingewanderte italienische Bildhauerschule erklärlich ist. Freilich wurde auch in Nürnberg, wie die Krakauer Grabplatten beweisen, von Vischer um 1505 im neuen Renaissancegeschmack mit erstaunlicher Meisterschaft gearbeitet, doch ist es nicht angängig, den Altar sich in Nürnberg gearbeitet zu denken, denn dem widerspricht der durchaus polnische Charakter der Figuren, die bei Veit in solch hohem Masse den Stempel ihrer slavischen Nationalität denn doch nicht an sich tragen. Auch sonst steht vieles trotz äusserlicher Ähnlichkeit mit Stoss im Gegensatz zur Kunst dieses Meisters. Der rücksichtslose Realismus, die hastigen Bewegungen, die die Gewänder wie vom Wind erfasst scheinen lassen (Fig. 73) und die Handhaltungen sind zwar von Stoss her bekannt.[241]) (Fig. 72.) Dennoch aber ist Stoss selber der Meister auf keinen Fall; vielmehr ist die Hand eines Schnitzers deutlich zu erkennen, der in der Stoss-Schule ausgebildet ist und die übrigen Gehilfen übertrifft. Auch eine Meisterhand hat den Altar gewiss geschaffen, im Ganzen jedoch ist die künstlerische Qualität geringer als bei Stoss. Dieser arbeitete mit anatomischer Richtigkeit die Adern und Hautfalten aus dem Holze heraus; hier sind die nackten Teile flüchtiger und glätter behandelt. Breite Füsse mit grossen Zehen haben die Figuren, deren breite gedunsene Gesichter meist vulgäre Formen zeigen (Fig. 72) und im Gegensatz zur knochigen Magerkeit der Typen des Veit Stoss stehen. Ihr Hals ist kurz, das Kopfhaar durch grosse Partien schematisch behandelt und wie eine feste Perückenmasse aussehend. Die Bildung der ausdruckslosen Hände, die verhältnismässig kurz und ohne Details gelassen sind, stehen denen bei Stoss, der gerade in der Durchbildung langfingriger, frei bewegter Hände eine Virtuosität besass, besonders nach. Und wenn auch in den Figuren des Stanislausaltars das polnische Temperament lebt, so fehlt den meisten doch das eigentlich pulsierende Leben und die Unmittelbarkeit der Bewegung. Nur wenige nehmen an der dramatischen Handlung teil, wie teilnahmlose Zu-

---

[240]) Vgl. Daun, eine unbeachtete Arbeit des Veit Stoss (Jahrb. der K. Pr. Kunstsamml. B. XXI Heft III p. 190.)

[241]) Vgl. die neben dem Könige stehende Figur auf dem Relief, wo Pietrowin vor den König tritt. (Fig. 72.)

schauer sind die meisten in schematischer Ruhe herumgestellt. (Fig. 72.) Selbst wo der Ausdruck des leidenschaftlich Erregten, wie in dem mordenden König getroffen ist, da scheint doch das Mass



Fig. 73. Stanislaus Stoss, Ermordung des hl. Stanislaus.

des Natürlichen überschritten zu sein. (Fig. 73) Das Zurückfliegen der Gardine am Altartische entspricht der Naturbeobachtung; die Fingerstellung der Hände des Königs indessen, die das Schwert fassen, zeugt von vergröberter Naturauffassung. Einer-

seits ist die gotische Tradition nicht verlassen, anderseits aber ist das Bemühen sichtbar, mit der neuen Geschmacksrichtung Schritt zu halten und renaissancemässig die Kleider zu drapieren. Nach italienischem Muster sind beim knieenden Ministrant hinter dem hl. Stanislaus die parallel laufenden Falten straff gezogen, sodass unter ihnen die Bewegungsmotive und die Stellung der Glieder deutlich werden. Veit Stoss aber hat damals nicht renaissancemässig geschaffen, was selbst von seinen letzten Werken im allgemeinen noch gilt, denn wenn auch die Skizze des Bamberger (S. 89) Altars italienische Nachahmung bekundet, so kehrte er bei der Ausführung des Schnitzwerkes von 1523 trotzdem zur gotischen Form des Flügelaltars zurück, und nur in der einfacher als früher gehaltenen Gewandung liesse sich die Einwirkung des Renaissancestiles erkennen.[212]) (Fig. 47.) Die neuen dem Stoss zugewiesenen sechs Tafeln mit den zehn Geboten von 1524 in München lassen darauf deutlicher erkennen, dass die leidenschaftliche Hast und Gespreiztheit der Gestalten mit Renaissancegewandung sich nicht vereinen liess.[213]) (Fig. 50.)

Die Ornamente auf den Kleidern sind nicht aus dem Holz herausgearbeitet, sondern aus Blei gegossen aufgesetzt und waren vergoldet. Dies geschah in der Werkstatt Veits öfter. Die gleich nach dem Verlassen Krakaus geschnitzte Madonna am Stosshause (Fig. 30) hat Zinksterne, die Krönungen in Kirchdrauf (Fig. 58) und im Germanischen Museum (Fig. 31) haben ebenfalls als Edelsteine diesen Metallschmuck. Auf Vertrautheit mit der Goldschmiedtechnik lässt dies schliessen. Stanislaus war zunächst Goldschmied gewesen,[214]) der dann seinem Vater als Schnitzer zur Hand ging. Auf Stanislaus könnte die Verwendung von Metallguss als Ornamentschmuck zurückgeführt werden, und Stanislaus Stoss wird auch der Schöpfer des Stanislausaltars gewesen sein, denn von allen besprochenen Schulwerken,

---

[212]) Vgl. Daun, eine unbeachtete Arbeit des Veit Stoss. Jahrb. d. K. preuss. Kunsts. B. XXI. III p. 186.

[213]) Vgl. Daun, eine unbeachtete Arbeit des Veit Stoss. Jahrb. d. K. pr. Kunsts. B. XXI. III. p. 191.

[214]) Urkundlich übernahm er 1495 selbst Goldschmiedearbeiten, und 1497 wird er nach dem Fortgang des Vaters noch als Goldschmied erwähnt (Lepszy, Przegląd powszechny B. XXII, p. 55—56).

die mit Veit Stoss eng zusammenhängen, von ihm aber nicht gefertigt sind, stehen diese Schnitzreliefs der Qualität nach am höchsten und rühren von dem bedeutendsten Schüler des Veit Stoss her. Dieser war sein Sohn Stanislaus.

Als zweites, zwar altertümlicheres Werk des Stanislaus lässt sich das aus Rudawa geschenkte und heute in der Czartoryskikapelle auf dem Wawel befindliche Triptychon bestimmen.[245]) (Fig. 74.) Die Königinmutter Elisabeth hatte ihrem verstorbenen Sohne Jan Olbracht eine Kapelle auf dem Wawel gestiftet, die am 12. September 1503, zwei Jahre vor ihrem Tode, geweiht wurde.[246]) Ausser der Grabplatte, deren Kosten sie aus ihrem eigenen Gelde bestritt, liess sie auch einen neuen Schnitzaltar[247]) errichten, der zwischen 1502 und 1503 entstanden ist.[248]) Die Aufsicht über das Triptychon sollten die Stadtväter haben, und unter ihrer Obhut blieb es auch etwa zweihundert Jahre in der Kapelle stehen, bis der Bischof Lubieński, der 1713 einen dem hl. Andreas geweihten Altar in der der Zeit mehr zusagenden Barockform errichtete, den Altar entfernen liess.[249]) Nachdem er nach Rudawa, nahe Krzeszowice, fortgegeben war, war er bald der Vergessenheit anheimgefallen. Zuerst richtete Lepkowski im Jahre 1849 wieder die Aufmerksamkeit auf den Altar, den er als Ruine unter dem Kirchendache teilweise angenagelt vorgefunden hatte.[250]) In diesem Zustande wurden die Fragmente 1884 wieder erworben[251]) und nach einer unter der Leitung von Professor Odrzywolski vollzogenen Restauration in der Czartoryskikapelle auf dem Wawel aufgestellt. Da die neu eingefassten Schnitzereien durch die Restauration recht verdorben und durch die neue Bemalung sehr modernisiert sind, kommt es wenigstens der Kritik zugute, dass Lepkowski vorher die Köpfe des Königs Albrecht und des hl. Stanislaus in Gips für das archäologische Institut

---

[245]) Sokolowski, Studya .... p. 84, 95.

[246]) Grabowski, Starozytnicze wiadomości o Krakowie p. 18.

[247]) Lętowski, Katedra Krakowska na Wawelu 1858 p. 8—46.

[248]) Kopera, Grobowiec króla Jana Olbrachta.

[249]) Lętowski, Katedra Krakowska.

[250]) Lepkowski, Czas 1850 No. 3.

[251]) Łuszczkiewicz, Tryptyk ks. Czartoryskich w katedrze krakowskiej, Czas 1884, No. 260, p. 11.

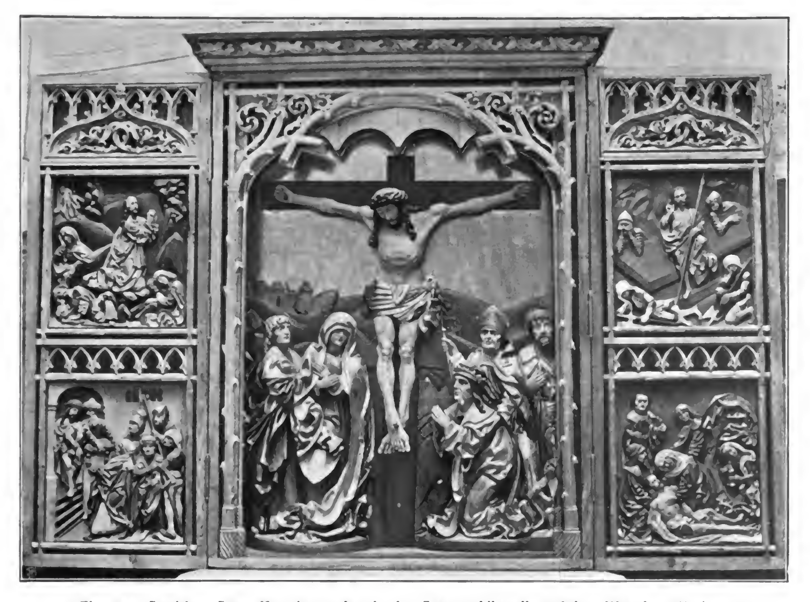


Fig. 74. Stanislaus Stoss, Kreuzigungsaltar in der Czartoryskikapelle auf dem Wawel zu Krakau.

der Krakauer Universität hat abgiessen lassen, und dass er die Fragmente von dem Photographen Bisański vor der Restauration photographieren liess.[252])

Zu Seiten des gekreuzigten Christus wird links die trauernde Maria von Johannes gehalten, während rechts in anbetender Haltung König Albrecht kniet, den der durch sein Attribut, den zum Leben erweckten Pietrowin, gekennzeichnete Stanislaus dem Gekreuzigten empfiehlt. Hinter diesen steht eine Figur, der man wohl fälschlich einen Schlüssel gegeben hat[253]) und die auch etwas mehr quer hätte stehen müssen. Die Predella, die früher eine Kreuztragung, die noch erhalten ist, enthielt,[254]) besteht heute aus einem einfachen Aufsatz mit Ornamentschmuck, und auch einige Flügelreliefs zeigen willkürlich veränderten Hintergrund.

Dass der Altar aus der Stoss-Schule stammt, ist zweifellos; zugleich ist es aber ebenso klar, dass Veit Stoss selbst der Meister nicht ist. Einerseits erinnern deutlich genug an Veit die malerisch, aber blechartig gewundenen Gewandfalten bei Maria, die auf dem Relief der Beweinung wegen ihrer Unmotiviertheit noch mehr auffallen, andererseits widerspricht die oberflächliche Durchbildung der kurzen ausdruckslosen Hände und der groben Füsse der Art des Meisters. Mit denen auf dem Stanislausaltar jedoch sind sie identisch. Die beiden abgegossenen Köpfe des Königs und besonders des Stanislaus sind wohl aufs treueste der Natur nachgebildet, sodass man meinen möchte, beim ersteren sei die Totenmaske zum Modell genommen; der Ausdruck der übrigen breiten, fast quadratischen Gesichter jedoch, deren Unterkiefer sehr entwickelt sind, ist schematisch und starr, was durch die heutige Bemalung noch gesteigert wird. Im Antlitz Christi freilich war, wie die alte Photographie zu erkennen gibt, der Ausdruck des Leidens mit realistischer Kraft wiedergegeben, dazu aber will wieder die fast altertümliche Behandlung der übrigen nackten Partien nicht recht stimmen. Die eingezogene Hüfte und die Andeutung der Rippen sind unanatomisch, und die Gestalt des Gekreuzigten erscheint überhaupt bäurischer als bei

---

[252]) Abgebildet bei Sokolowski, Studya .... Fig. 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33.
[253]) Petrus kommt mit Stanislaus nie in Berührung (Sokolowski, Studya ..., p. 88).
[254]) Abgebildet bei Sokolowski, p. 106 Fig. 33.

Veit Stoss. Kompositionell aber ist die Anlehnung der Flügelreliefs an Veits Vorbilder sehr auffällig. Geradezu eine Kopie nach dem Innenflügel des Marienaltars ist die Auferstehung. Der vom Deckel des Grabes herabsteigende Christus und die schlafenden Soldaten sind in denselben Stellungen bis auf die Helme beibehalten, nur sind die Gestalten kürzer gebildet.[255]) Die Szene des Ölbergs hat das Steinrelief Veits, der Marienkirche gegenüber befindlich, zum Vorbild. (Fig. 14.) Die Körperhaltung und Handstellung des schlafenden Apostels hinter Christus ist wiederholt, und der schlummernde Johannes ist analog dem Petrus. Auch die Gruppe der Beweinung geht sowohl auf den Aussenflügel am Marienaltar als auch auf Veits Kupferstich B. 2 zurück. (Fig. 7) Vom Stiche ist der in grossem Bogen aufgewehte Mantel, der nur einen Teil des freien Raumes verdecken soll, herübergenommen. Die Köpfe Marias und Magdalenas, die in runder Bewegung, wie der schlafende Johannes auf dem Ölberg, viel zu weit nach vorn übergebeugt sind, zeigen ein Streben nach glatter Schönheit, und ihr Ausdruck büsst dabei jede wahre Empfindung ein. Wie Schauspieler zum Zuschauer sprechen müssen, so schauen auch hier die Personen aus dem Bilde heraus und sind mit ihrem ganzen Empfinden gar nicht von dem Vorgange durchdrungen. Dies beeinträchtigt hier sehr die Wirkung, während bei Veit Stoss die Figuren sich um die Beschauer nicht kümmern und bis ins Innerste von der Handlung ergriffen sind. Dieser altertümliche Repräsentationsstil[256]) und die altertümliche Befangenheit in der Durchbildung des nackten Christus mit der übermässig eingebuchteten Hüfte entsprechen der Goldschmiedtradition, und dies spricht wiederum für Stanislaus Stoss. Vergleicht man ferner noch den runden feisten Typus König Johann Albrechts mit den polnischen Gesichtern auf dem Stanislausaltar, vor allem mit dem König, dem vom hl. Stanislaus Pietrowin vorgestellt wird (Fig. 72), und mit dem Mittelsten im Hintergrunde der Grablegung der Stanislaus-Predella, so kann kein Zweifel obwalten, dass alle diese Figuren dieselbe Hand verfertigt hat. Wenn auf dem späteren Stanislausaltar der die Handlung beeinträchtigende

---

[255]) In der Predella erscheinen sie wie Zwerge.

[256]) Vgl. Sokolowski, Studya.

Repräsentationsstil vermieden und die Gewohnheiten des Goldschmiedes verwischt sind, — denn es liegen doch mehrere Jahre dazwischen, wenn auch nicht 16—17 Jahre, wie Sokolowski meint, — so entsprechen sich auf beiden Altären die untersetzten Gestalten mit den grossen Köpfen. So lässt sich zugleich eine künstlerische Entwickelung an der Hand beider Altäre feststellen; die künstlerische Persönlichkeit aber ist dieselbe geblieben. Sie ist Stanislaus Stoss.

Aus der Zeit, als polnische und deutsche Schnitzer in Krakau den verlockenden Renaissanceformen nicht widerstehen konnten und mit den italienischen Meistern in Wettbewerb zu treten sich anstrengten, stammt der in der Florianskirche zu Krakau befindliche stückweise erhaltene Johannisaltar. Derselbe befand sich ursprünglich in der ersten Seitenkapelle neben dem Hochaltar an der nördlichen Chorwand in der alten Kirche, die 1528 abbrannte. Die Rückseite eines Flügels trägt als Datum 1518.[257]) Die übriggebliebenen Fragmente, vier Reliefs und eine aus zwei Teilen bestehende Rundgruppe, wurden 1860 vom Pfarrer Teliga einer Restauration unterzogen, die etwa 3000 fl kostete, und zu einem neuen Altar zusammengestellt. Der Meister des alten Johannisaltars ist unbekannt, aber immer lag die Ansicht nahe, ihn mit dem grossen Meister Veit Stoss in Beziehung bringen zu können. So viel stand fest, dass der Altar von einem bedeutenden Meister geschnitzt sein müsse, und weil sich ebenfalls einige Anklänge an Stoss auffinden liessen, haben ihn ältere polnische Schriftsteller auch ohne Bedenken dem Meister Veit zugewiesen. Grabowski erkannte in dem Johannisaltar ein tüchtiges Werk des Veit Stoss.[258]) Hoszowski in seiner Monographie über den Meister[259]) versuchte, freilich ohne zwingende Beweisgründe, jeden Zweifel an dessen Autorschaft zurückzuweisen, und auch Zebrawski[260]) hielt den Altar für eine Stoss-

[257]) 1648 kam der Altar in die Scholastikerkirche. Pruszcza, Wydanie, 1745 schreibt: Die Kapelle der Boner hatte einen Johannisaltar.

[258]) Grabowski, Czas 1861, No. 194 u. 1867 No. 62; u. Kraków i jego okolice, Kraków, 1866 p. 368.

[259]) Hoszowski, Wit Stowsz, Kraków 1881.

[260]) Zebrawski, 1870, Wiadomość o oltarzu św. Iana Chrzciciela, dziele Wita Swosza w kościele św. Floryana na Kleparzu (Nachricht über den Altar des hl. Johannes des Täufers, ein Werk des Veit Stoss in der Florianskirche auf dem Kleparz).

arbeit, indem er nur bedauert, dass Essenwein sein Urteil nicht teile. Essenwein[261]) meinte, dass die Fragmente der Flügel „einem Meister angehören, der nicht den Namen und auch die Grossartigkeit der Konzeption des Veit Stoss hat, der aber ansprechender,



Fig. 75. Stanislaus Stoss, Fragmente der Taufe Christi, Mittelgruppe des Johannisaltars in der Florianskirche zu Krakau. 1518.

wir möchten fast sagen, einschmeichelnder ist, als er," und derselbe war auch der Ansicht, dass die Flügelreliefs mit einer

[261]) Essenwein, die mittelalterlichen Kirchen Krakaus, 1869.

andern Skulptur als Mittelgruppe, Johannes unter den Engeln in der Wüste darstellend, willkürlich vereinigt seien. (Fig. 75.) Dies suchte Zebrawski zu widerlegen und glaubte, dass wenn Essenwein den Altar im heutigen Zustande gesehen hätte, dessen Urteil sich ändern würde. Gewiss behält Zebrawski Recht, dass alle zusammengestellten Fragmente von ein und demselben Altar stammen; aber er wie Grabowski und Hoszowski irren sehr, wenn sie diese Schnitzereien für Veit Stoss' Schöpfungen halten. Ein Vergleich mit dem damals entstandenen Engelsgruss in der Lorenzkirche zu Nürnberg (Fig. 44) schliesst diese Möglichkeit aus. Der Behauptung Essenweins schloss sich Ludwig Puszet an,[262]) der Veit Stoss keineswegs für den Meister des Altars ansieht; aber gar zu wenig zutreffend ist dessen Meinung, dass der Altar unabhängig von der Stoss-Schule entstanden sei und keinem der damals in Polen lebenden Künstler angehöre. Auch den bekannten Schulen Deutschlands könne man ihn nicht zuweisen. Nur der Annaaltar in der Lorenzkirche zu Nürnberg habe mit dem Johannisaltar in der Florianskirche Ähnlichkeit, und der Kopf der Maria im Nürnberger Altar sei eine Kopie des knieenden Engels der Krakauer Mittelgruppe. Beide Altäre seien Werke eines Künstlers.[263])

Diese Zuweisung ist nichts weiter als ein arger Fehlgriff in der Stilkritik. Denn wollte man den Florianer Johannisaltar mit dem aus dem Anfang der zwanziger Jahre stammenden Lorenzer Annaaltar stilistisch zusammenbringen, so könnte man das vielleicht ebenso gut auch mit anderen Schnitzereien dieser Zeit

---

[262]) Oltarz św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floryana w Krakowie, Sprawozdania: B. VI 1898 p. 139—152. Auch Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, p. 127, ist der richtigen Meinung, dass der Altar mit den Figuren in der gesucht vornehmen Haltung und ekstatischen Bewegung von einem jüngeren, moderner empfindenden Künstler sei.

[263]) Wenn Hans von Kulmbach, dessen letzter Aufenthalt in Krakau im Jahre 1518 war, für die Kapelle der Boner einen Bildercyklus aus dem Leben Johannis und der hl. Katharina von Alexandrien gemalt hat (Sokolowski, Sprawozdania II. 1879 p. 53—123) und der Nürnberger Altar ebenfalls eigenhändige Gemäldeflügel von Kulmbach hat, (vgl. Koelitz, Hans Kulmbach und seine Werke, (Leipzig, 1891), so kann man nicht, wie Puszet es (p. 152) tut, den Schluss ziehen, dass auch die Schnitzereien von einem Meister seien.

tun.[264]) Der Kopf der Madonna ist indessen tatsächlich gar keine Kopie vom Krakauer Engel. Bei flüchtigem Vergleich könnte doch höchstens die volle runde Gesichtsbildung beider ähnlich erscheinen, aber weiter auch nichts. Das breite Kinn, der mutwillig breitgezogene Mund, die gebogene Nase mit dem Rücken beim Krakauer Engel stehen in deutlichem Kontraste zu dem kleinen Kinn und kleinen Munde, zu der wenig gebogenen Nase und den über den schmalen Augen hochgewölbten Augenbrauen bei Maria vom Nürnberger Altar. Überhaupt statt der bizarren Bewegung und dem stürmischen Charakter der Engel sind sowohl die Haltung wie die Stimmung beider Figuren, Marias und Annas, ruhig, und ein leiser Zug von besorgt wehmütig Sinnendem liegt auf dem Antlitz der Madonna, was an die Dürerart gemahnt. Die Engel des Johannisaltars aber zeigen auffallend barocke Formen und Bewegungen, und ihre Gesichter sehen geradezu modern aus.[265])

Für die Kritik ist es zunächst wichtig, festzustellen, wie der Johannisaltar ursprünglich aussah, denn sein Aussehen von heute entspricht nicht mehr dem von damals. Als vornehmste Tat Johannis des Täufers musste für den Mittelschrein die Taufe Christi auserwählt werden. (Fig. 75) Die Verzückung des Täufers unter den Engeln in der Wüste, wie früher die Hauptszene dieses Altars fälschlich gedeutet wurde, würde diesen Hauptplatz im Altar nicht verdienen.[266]) Aus der ungeschickten Zusammenstellung der beiden auf getrennten Postamenten stehenden Gruppen, die weder die Höhe noch die Breite des Schreines füllen und deren geradliniger Abschluss mehr an die Seitenwände des Schreines rechts und links reichen müsste, ist erkennbar, dass zwischen ihnen etwas fehlt. Zwischen sie gehört

---

[264]) Die Inschrift am Annaaltar lautet; Anno dñi am heiligen Auffartstag verstarb die erber frau Otilia haintz Mayerin. Nach Koelitz sind die gemalten Flügel, die eigenhändige Arbeiten Hans von Kulmbachs sind, erst nach dem Tode des Meisters angefügt. 1523 war der Altar vollendet. Über dem Altarschrein stehen unter gotischen Baldachinen drei Figuren, von denen die mittelste, die stehende Anna selbdritt, im Gegensatz zur Gruppe im Schrein eine Gewandbehandlung aufweist, die an Stoss erinnern könnte.

[265]) Wieviel hieran die letzte Restauration schuld ist, lässt sich nicht entscheiden.

[266]) Zebrawski, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Neue Folge B. VII, p. 82 glaubt, dass Johannes die göttliche Eingebung zur Erteilung des neuen Glaubens erfleht.

Christus, der bis zu den Knieen im Wasser stand und dessen Haupt soweit unter der erhobenen Linken des Täufers sich befand, dass dieser darauf aus der hochgehaltenen Schale Wasser giessen konnte. Heute ist die linke Hand des Täufers modern und schlecht in den Ärmel eingesetzt; sie war so weit vorgebogen, dass sie die Schale gerade über dem Haupte Christi halten konnte, während die Engel mit grossen Leinentüchern dabeistehen. Weiter ergibt sich noch, dass der Schrein ursprünglich breiter war, so breit, dass die Flügel bei geschlossenem Zustande nicht übereinander reichten. Der Schrein war natürlich nur so hoch wie die Flügel, und der baldachinartige Aufsatz war vom Kasten scharf getrennt.[267]) Ein dreigeteilter aus gotischem oder Renaissanceornament gebildeter Bogen wird den obern Schmuck im Schreine gebildet und den leeren Raum zwischen ihm und den Engelsköpfen wird Gottvater und die herabschwebende Taube ausgefüllt haben.

Die Zusammenfügung der für die beiden Innenflügel verwandten Reliefs und ihre ungleiche Reliefbehandlung beweisen noch ferner, dass wenigstens vier Reliefs fehlen[268]). Zu den Aussenflügeln gehörten die Predigt in der Wüste und die Taufe der Masse des Volkes, was die flachere und etwas flüchtige Reliefbehandlung und die schwächere, von Figuren überfüllte Komposition wahrscheinlich machen, und zwar bildeten diese beiden noch vorhandenen Reliefs, dem Gegenstande nach zu schliessen, den linken Aussenflügel. Die beiden anderen erhaltenen Reliefs, der Tanz der Salome (Fig. 76) und die Enthauptung des Täufers (Fig. 77) als letzte Hauptszenen aus dem Leben des Heiligen, aber gehörten dem rechten Innenflügel an[269]); sie übertreffen die beiden ersteren bei weitem, und ihr künstlerischer Wert dürfte gar noch grösser als der der Hauptgruppe sein.

Unabhängig von der Stossschule ist der Johannisaltar durchaus nicht. Zwar zeigen die Schnitzwerke nicht die rück-

[267]) 1860 ist der Altar so zusammengefügt worden, wie er heute ist. Die gotischen Baldachine über den Köpfen der Engel sind eine wenig glückliche Zufügung, und vielleicht gehörten die Halbfiguren über den Flügeln, die zwar den Charakter der Stossschule zeigen, nicht einmal zum Altar.

[268]) Auch die Predella ist zu Grunde gegangen.

[269]) Siehe auch Puszet, Sprawozdania, B. VI, p. 147 u. 150.

sichtslos energische Wiedergabe des Wirklichen und die grosse Auffassung Veit Stoss'; die Gestalten sind zarter und erscheinen beim ersten Blick äusserlich schöner, und aus diesem Grunde ist ihre glättere Form, wie Essenwein meint, für den Beschauer einschmeichelnder als der Anblick der Veit Stossischen Figuren, die durch die unmittelbare Äusserung des realistischen Ausdruckes oft frappieren. Die Reliefs des Tanzes und der Enthauptung (Fig. 77) mit den perspektivisch vertieften Architekturansichten offenbaren Vertrautheit mit der flachen, zugleich malerischen Reliefbildung der italienischen Renaissance und bringen den Beweis, dass ihr Meister sich gar nicht unbeholfen in der neuen Formensprache äussern konnte, was sich von Veit Stoss auch gar nicht behaupten liesse. Die Kopfhaltung und gewisse Stellungen der Figuren aber — man betrachte daraufhin beidemal die äusserste Figur rechts auf beiden Innenreliefs und den Johannes in der rasch vorgebeugten Haltung auf der Taufe der Massen — lassen einen Schimmer Stossischer Bewegungsprinzipien und eigentümlicher Gespreiztheit durchblicken[270]), wenngleich der Fluss in der Faltengebung von der willigen Aufnahme des Renaissance-



Fig. 76. Stanislaus Stoss, Tanz der Salome, Flügelrelief vom Johannisaltar in Krakau.

[270]) Vgl. die Haltung des stolz zurückgezogenen Kopfes mit dem gezwungenen Ausdruck bei der vordersten Figur rechts auf der Enthauptung, durchaus ein Stossisches Motiv! Man vergleiche auch die vorn rechts stehende Figur auf dem Relief des Tanzes mit Christus auf dem Kupferstich der Ehebrecherin. P. 7.

geschmackes zeugt und im Widerspruch zu den gewundenen Gewändern Veits steht. In den Engeln der Mittelgruppen



Fig. 77. Stanislaus Stoss, Johannis Enthauptung, Flügelrelief vom Johannisaltar in Krakau.

sollte der stürmische Charakter des alten Meisters mit äusserer schöner Form verbunden werden, aber das Resultat ist nur

Durchbruch von Manier, die den Ausdruck gleichgiltig macht und den seelischen Inhalt zu weit zurückdrängt, was wiederum ein Beweis ist, dass bei einer Reihe von Meistern der Einfluss der Renaissance nichts weniger als vorteilhaft auf die Entwickelung ihrer künstlerischen Selbständigkeit war.

Man vergleiche einmal den Johannisaltar der Florianskirche zu Krakau mit dem Stanislausaltar! Wohl tritt der Unterschied zwischen beiden Altären deutlich genug zu Tage; und dennoch: eine gewisse Ähnlichkeit im künstlerischen Charakter ist vorhanden. Verschiedene Jahre trennen ihre Entstehung. Dieser Zwischenraum aber macht gerade die äusserliche Verschiedenheit der Auffassung erklärlich. Beim Stanislausaltar war es ein erster Versuch, renaissancemässig zu arbeiten, beim Johannisaltar ist ein offenes Bekennen der Vorliebe für italienische Reliefbehandlung und Faltengebung dargelegt. Beim knieenden Ministranten auf der Ermordung des hl. Stanislaus waren die Falten schon renaissancemässig gezogen, auf den inneren Reliefs des Johannisaltars ist mit grösserem Verständnis der Faltenwurf der Körperform und Bewegung angepasst, so dass dieses Schnitzwerk als eine reifere Frucht des Renaissancestudiums anzusehen ist. Die massige Haarbehandlung und die derben runden Gesichter, ebenso die flüchtige Durchbildung der kurzen Hände, das steife Sitzen und die geringe Teilnahme am Vorgange bei den herumgruppierten Figuren bieten tatsächlich Analogien zum Stanislausaltar.[271])

Nicht verhehlen wollen wir, dass eine Zuweisung, die auf keinen urkundlichen Beleg gegründet, sondern nur stilkritischen Vergleichen entsprungen ist, sehr leicht eine allzu starke Färbung des persönlichen Gefühls des Autors bekommen kann. Gerade bei den grossen Meistern ist mit äusserster Vorsicht die Stilkritik anzuwenden, denn sie machen die grössten Wandlungen durch, und oft scheinen Werke weit auseinander liegender Jahre

---

271) Vgl. auf der Predigt Johannis den neben dem Felsen Sitzenden mit dem zu hinterst Stehenden auf dem Kauf eines Landstückes vom Stanislausaltar (beidemal eine ähnliche fast karikierte Mundstellung); den neben dem dritten der hintersten Reihe auf der Predigt Johannis mit dem, der die rechte Hand auf das Geld legt, auf diesem Relief des Kaufes; ferner den rundgezogenen Mund dessen, der mit der Hand die rechte Seite des Gesichts verdeckt, mit dem in der Mitte Knieenden auf der Auferweckung des Pietrowin.

nicht vom selben Meister zu sein. Wer würde Dürers früheste und späteste Kupferstiche, die schon technisch allein grundverschieden sind, wären sie nicht von ihm selbst bezeichnet, ihm zuweisen wollen?

Allein bei Meistern zweiten Ranges scheiden sich diese Stufen der individuellen Entwickelung nicht so prägnant. Ein und derselbe Faden der künstlerischen Auffassung und des Charakters, zuweilen zwar übersponnen und durch die Hülle äusserer Einflüsse hindurch weniger erkennbar, zieht sich durch alle ihre Werke. Die Aufnahme einer neuen Formensprache erschwert ausserdem am meisten, durch die Hülle den eigentlichen Faden, also die gleiche künstlerische Individualität zu erkennen. Da kann bei der Bestimmung ein gewisses feines Gefühl wohl zu Gute kommen. Zugegeben, dass es keine Norm für den Weg der Entwickelung eines Künstlers gibt, so bleibt sie dennoch immer innerhalb der Grenzen der Beanlagung des Individuums und seiner künstlerischen Seele. Durch den Kreuzaltar aus Rudawa, den Stanislausaltar und den Johannisaltar läuft derselbe Faden; woraus er gesponnen ist, ist dasselbe Material geblieben, nur was beim letzten Altar die Renaissance übersponnen hat, hemmt das Erkennen und macht die Kritik unsicher. Lässt sich somit das letzte Wort über den Johannisaltar nicht sprechen, so ist dennoch nichts wahrscheinlicher, als dass Stanislaus Stoss sein Meister ist.



Fig. 78. Stanislaus Stoss, Engel in der Jacobskirche zu Nürnberg.

Ein Nürnberger Schnitzwerk bestärkt diese Meinung. Der stehende Engel, der sich an der rechten Innenwand der Jacobskirche zu Nürnberg befindet (Fig. 78), zeigt in der verrenkten Stellung eine ähnliche Auffassung wie die Engel der Florianer Mittelgruppe. (Fig. 75.) Das freundliche Gesicht mit der etwas

gebogenen Nase, die Mund- und Kinnbildung und die straff gezogenen Falten des Gewandes auf dem Oberkörper beim Nürnberger Engel entsprechen denen der stehenden Engel im Johannisaltar. Beidemal ist der Stil manieriert. In der gezwungenen Haltung und in den mit wahrer Bravour gewundenen Mantelzipfeln ist aber zugleich die Ausartung der Stossschule[272]) und die Vermischung der Renaissance und Spätgotik erkennbar. Der Meister der Engelsfigur ist daher nicht Stoss selber oder einer seiner Nürnberger Schüler; sein Sohn Stanislaus, der in Nürnberg von 1527—1530 der Werkstatt des Vaters vorstand, wird sie geschnitzt haben. Dem modernen Stil nach gehört die Figur auch in das Ende der zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts.

---

[272]) J. P. Rée hebt in seinem Führer durch die Jacobskirche beim Engel den Stossischen Charakter hervor und dachte dabei natürlich an die Schule des Meisters Veit selber.

Michael Wolgemut.

Die Forschung hat die Zahl der Stoss-Werke durch eine Reihe von Schnitzereien vermehrt, denen mit Unrecht der Name des Meisters beigelegt ist, wenn auch gerade von den besten Kennern der deutschen Plastik die neue, aber unhaltbare Zuweisung ausging. Schuld daran mochte vor allem die viel umstrittene Frage sein, ob Stoss ausser den für den Schwabacher Altar gelieferten Schnitzarbeiten in grösserem Umfange für Wolgemut tätig gewesen sei. Werke wie die grosse Beweinung[273]) (Maria mit Leichnam Christi und Johannes) (Fig. 79) in der Jacobskirche zu Nürnberg, der Hersbrucker Altar[274]) oder der Heinrichsaltar in der Kaiserkapelle der Nürnberger Burg (Fig. 84), die für Stoss' Arbeitsweise als charakteristisch erklärt wurden, hat Veit nie und nimmer geschaffen. Die Beweinung lässt vielmehr Zusammenhang mit der geschnitzten Beweinung des Hallerschen Altars in der Kreuzkirche zu Nürnberg erkennen (Fig. 80), dessen Gemälde wir uns unter Schongauers Einfluss in der Wolgemutschen Werkstatt etwa in der ersten Hälfte der achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden zu denken haben. Bode sah sich als erster veranlasst, aus der Übereinstimmung der Bildwerke mit Wolgemuts Gemälden wenigstens die Zeichnung und die Überwachung der Schnitzereien von Seiten des

273) Vgl. Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, p. 124 u. 130.

274) Bergau in Dohmes Kunst und Künstler, p. 11, meint ferner mit Unrecht, dass ausser den Schnitzwerken im Hersbrucker Altar auch die Schnitzereien für den Hauptaltar zu Heilsbronn und den Hauptaltar der Kirche auf dem St. Johanniskirchhof zu Nürnberg, ebenso der Altar der Auferstehung in der Holzschuherschen Kapelle daselbst, sogar auch der im Renaissancestil ausgeführte Hochaltar in der Imhoffschen Rochuskapelle von 1522 von Stoss gefertigt seien.

Meisters in Anspruch zu nehmen, und behauptete dies, mich dünkt mit Recht, von der Beweinung in der Kreuzkirche.[275])

Wie bei Wolgemuts früheren Malereien ist der erste Anblick der damit verwandten Beweinung in der Jacobskirche (Fig. 79) wohl dazu angetan, wegen der fleissigen Ausführung und tüchtigen Naturbeobachtung, so scheint es, eine gewisse Wirkung auszuüben; bei näherer Analyse schwächt sich dieser Eindruck jedoch ab. Die zuerst bewunderte scharfe Naturalistik erscheint als nüchterne Naturwiedergabe in unwahrer Herbheit, die Äusserung des Leidens ist geheuchelt und schematisch, und blos gezierte Leerheit und Empfindungslosigkeit steckt dahinter. Das eigentliche Temperament, was bei Stoss so rücksichtslos zum Ausdruck gelangte, fehlt dem Gesichtsausdruck Marias und Johannis, die mit verzerrten Zügen blöd vor sich hinstarren. Marias Antlitz, das anfangs noch mehr als das Johannis ergreifen mochte, muss an der Wirkung verlieren, weil ihre Trauer nicht aufrichtig ist. Dem, der sich durch das unwahre und verzerrte Mienenspiel eines schlechten Schauspielers blenden lässt, mag dieses Urteil zunächst zu hart erscheinen; wer jedoch frei vom Eindrucke der ersten Bewunderung ist, wird jene Ausstellungen um so mehr teilen, als er sie beim Anblick der Beweinung der Kreuzkirche (Fig. 80) wiederholen muss, die gleichfalls jede Grösse der Auffassung und echte Gefühlsäusserung vermissen lässt. Was von der schematischen Schmerzensäusserung gilt, lassen auch die oberflächlich behandelten Hände wieder erkennen.



Fig. 79. Michael Wolgemut, Beweinung in der Jacobskirche zu Nürnberg.

Wenngleich Wolgemuts Atelier als das Zentrum der Malerei in Nürnberg um 1500 betrachtet werden muss, so steht er als

[275]) Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, p. 118.

Maler den zeitgenössischen Meistern der Plastik, Krafft, Stoss, Vischer keineswegs ebenbürtig zur Seite. Jene drei belebte eine rein künstlerische Seele, die selbständig aus sich heraus schuf; Wolgemut aber war nicht fähig, Kraft und Wahrhaftigkeit der Empfindung unmittelbar zum Ausdruck zu bringen.[276]) Vor allem sah er es auf den äusseren Schein ab und suchte durch glänzendes Beiwerk und koloristische Belebung, die er seinen grösseren Vorgängern absah, die Schwächen seiner künstlerischen Begabung zu verdecken. Das aber hinderte nicht, dass er mit Aufträgen überhäuft wurde, und um sie alle bewältigen zu können, zog er die Mithilfe von mehr oder weniger begabten Malern heran, sodass seine Tätigkeit zu einer fabrikmässigen Arbeitsteilung und Bilderfabrikation herabsank. Einige dieser von ihm beschäftigten Maler waren imstande, ihre Eigenart zu äussern. In der früheren Zeit, der der Hofer Altar von 1465 und der Zwickauer von 1479 angehören, hatte sich Wolgemut wohl auf eine verhältnismässig geringe Zahl von Gesellen beschränkt. In den in München erhaltenen vier Hofer Flügelbildern steht er dank dem engen Anschluss an seinen Lehrer Hans Pleydenwurff, wenngleich der Abstand zwischen Lehrer und Schüler immerhin recht merklich bleibt, trotz des Mangels an Ausdruck seelischer Empfindung, auf einer verhältnismässig höheren Rangstufe als in späteren Werken, im Zwickauer Altar etwa. Ausserdem ist in der Malweise der Einfluss eines zweiten, seines Mitschülers Hans Schülein,[277]) zu erkennen, der den grossen Hauptaltar von 1469 in Tiefenbronn geschaffen hat, und als der höher Begabte Wolgemut in der Äusserung warmen Gefühlslebens und im Sinn für ideale Harmonie übertrifft.[278])

Haben wir im Hofer Altar vielleicht das am meisten eigenhändige Werk Wolgemuts zu erblicken, so fand bereits beim Zwickauer Altar von 1479[279]) eine Arbeitsteilung statt, wie die

---

276) Über Wolgemut siehe Thode, Nürnberger Malerschule, p. 122 ff.

277) R. Vischer suchte zuerst Wolgemut und Schülein als Schüler eines Meisters, Pleydenwurffs oder Valentin Wolgemuts, anzusehen. Die nahe Verwandtschaft zwischen dem Tiefenbronner und Hofer Altar glaubte er nur durch eine engere Beziehung beider Meister erklären zu können.

278) Thode, p. 138.

279) 1479 am Sonntag Lätare bestellten Amtshauptmann Martin Römer, Bürgermeister Paul Strödel und die Altermänner Caspar Sagner und Thomas Vilberer bei

verschiedenartige Qualität beweist, und zwei Hände lassen sich deutlich scheiden. Die Hauptgemälde aber sah Thode als eigenhändige Arbeiten Wohlgemuts an[280]).

Zwischen den Hofer und Zwickauer reiht sich der Crailsheimer Altar ein. Auch dieser steht auf höherer Rangstufe und ist als das Bedeutendste anzusehen, was Wolgemut geschaffen hat[281]). Deshalb ist er wohl etwa in der Mitte der siebziger Jahre entstanden.

Eine spätere Arbeit Wolgemuts, der Hallersche Altar in der hl. Kreuzkirche zu Nürnberg, der für unsere Untersuchung, inwiefern der Meister an der Ausführung der plastischen Teile Anteil genommen hat, von Bedeutung ist, zeigt in den Gemälden eine bedeutend seelenlosere Manier als in den genannten Werken, und selbst die enge Anlehnung an Schongauer in Komposition und in Typen vermochte den Figuren kein tieferes Empfinden zu verleihen. Die Zeit der Entstehung mag in der ersten Hälfte der achtziger Jahre gewesen sein[282]), als ein Niedergang der Wolgemutschen Kunst immer deutlicher zu Tage trat. Die aus sieben lebensgrossen Schnitzfiguren bestehende Beweinung im Schrein (Fig. 80) aber scheint von demselben Schnitzer herzurühren, der die weiblichen Heiligenfiguren[283]) für den grossen Zwickauer Altarschrein schnitzte, die unter sich wie Schwestern ähnlich sind. (Fig. 81.) Maria Magdalena im Schrein links hat dasselbe Kopfoval, dieselbe Nasen-, Mund- und Kinnbildung wie die Frau, die im Hallerscher Altar Christus an der Schulter hält, oder auch wie die beiden anderen Frauen. Dazu kommt noch die ähnliche Fingerbildung.

Michael Wolgemut den Altar für 1400 fl. (Festschrift zur Einweihung der erneuerten Marienkirche zu Zwickau, 1891, p. 57.)

280) Thode, p. 127.

281) Thode, p. 140.

282) Thode, p. 141. Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, p. 118, fügt die angebliche Zeitangabe 1479 bei. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, p. 67, setzt den Altar richtiger um 1486.

283) Maria mit Kind, umgeben von Katharina, Barbara, Agnes, Dorothea, Salome, Agathe, Blandine, Magdalena. v. Rettberg, p. 67, meint, dass sie vielleicht Stoss geschnitzt habe, was stilistisch natürlich ausgeschlossen ist.

Auch der Altar der Kreuzkirche (Fig. 80) und der Crailsheimer (Fig. 82), die, nach den Flügelbildern zu schliessen, kaum mehr als zehn Jahre von einander getrennt sind, haben in den



Fig. 80. Michael Wolgemut, Beweinung im Schrein des Hallerschen Altars in der hl. Kreuzkirche zu Nürnberg.

Mittelschreinen[284]) unter sich so nahe verwandte Skulpturen, dass

[284]) Im Schrein des Crailsheimer Altars stehen unter dem Kreuze Johannes der Täufer, Maria, Johannes der Evangelist, Andreas. Sämtliche Figuren sind mit brauner Ölfarbe überstrichen und die Säume der Gewänder vergoldet. Die Predella enthält in rohen geschnitzten Brustbildern die Beweinung.

man unwillkürlich gezwungen ist, ein und denselben Schnitzer für sie anzunehmen, denn beidemal gleichen sich die Augenlider



Fig. 81. Michael Wolgemut, Schrein des Zwickauer Altars.

und Mundstellung bei den typisch nur gering veränderten männlichen Gestalten. Jedenfalls aber ist bei einer so grossen Ähnlichkeit in der Formenbildung, wie in der technischen Behandlungsweise der Schluss geboten, dass wenigstens eine leitende Hand

über die Ausführung der beiden Altäre gewacht hat. Das ist Wolgemut gewesen, der beide Altäre geliefert hat, denn die Typen der Schnitzfiguren haben durch und durch Wolgemutschen Charakter. Gerade die Beweinung im Schrein des Kreuzaltars (Fig. 80) weist überraschende Reminiscenzen von der Tafel des gekreuzigten Christus vom Hofer Altar auf. Die auseinander-

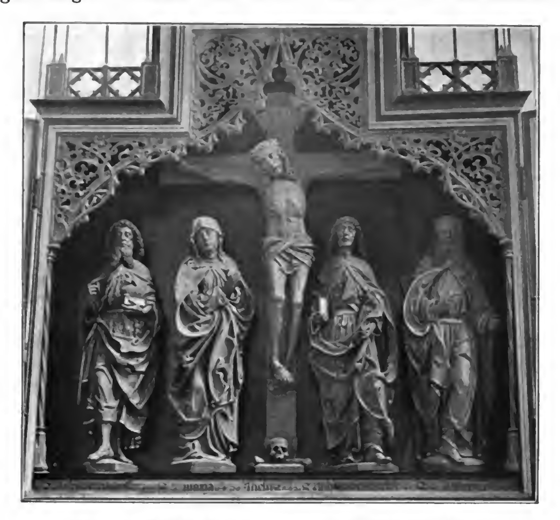


Fig. 82. Michael Wolgemut, Schrein des Crailsheimer Altars.

stehenden kleinen Augen mit dem wenig nach oben gezogenen angeschwollenen Unterlid, als wären sie entzündet, die zusammengezogenen Augenbrauen, die über der langen Nase mit den kleinen Flügeln Falten erzeugen, die breiten Wangen, die vollen Lippen, deren untere besonders fleischig ist, und der sehr volle fast geschwollene Hals kehren, für Wolgemuts schmalschultrige Gestalten typisch, in den Schnitzfiguren wieder. Infolge der kräftig gebogenen Nasen und schärferen Züge tritt bei den Männern,

die stark ausgebildete Backenknochen haben, schärfere Naturbeobachtung als bei den Frauen hervor. Die in der hintersten Reihe zur rechten Seite des Kreuzes stehende Frau auf der Hofer Tafel hat den Typus der Frau im Kreuzaltarschrein, die den Kopf des Leichnams hält, und die zu äusserst links Stehende dort lässt sich mit der zu Füssen Christi Weinenden hier vergleichen. Von den trauernden Männern im Schrein ähnelt der mittlere dem mit dem weissen Bart auf dem Bilde, und jener äusserste rechts im Schreine dem vordersten rechts im Gemälde. Als deutlichstes Erkennungszeichen für Wolgemut findet sich bei der knieenden Frau zur Seite des Leichnams, die den Arm desselben hält, die längliche Form der knöchellosen spitz auslaufenden Finger, von denen der weit abgestellte Daumen wie in unorganischem Zusammenhange mit der Hand erscheint, wieder. Auch die Typen der Zwickauer Schnitzfiguren (Fig. 81) sind wolgemutisch, und am besten lässt sich das Gesicht der hl. Agnes vom linken Flügelrelief mit der sitzenden Frau, um die die Kinder herum sind, auf dem Flügelbilde der hl. Sippe desselben Altars vergleichen.

Aus solchen frappanten Übereinstimmungen erscheint es nicht nur denkbar, dass Wolgemut in seiner Werkstatt die Ausführung der für seine Altäre bestimmten Schnitzwerke, für die er den Entwurf lieferte, überwachte, sondern die letzte Überarbeitung derselben von seiner Hand ist sogar wahrscheinlich[285]. Die nicht erhebliche Verschiedenheit der plastischen Teile unter einander, was später gerade auffällig ist, würde genau so wie bei seinen späteren Flügelbildern zu erklären sein.

Der Vergleich der Beweinung im hl. Kreuzaltar (Fig. 80) mit jener Veit Stoss fälschlich zugewiesenen Beweinung Christi durch Maria und Johannes in der Jacobskirche zuNürnberg (Fig. 79) lässt sowohl in den Typen, wie in der Durchbildung der Hand Marias mit dem übermässig weit abstehenden Daumen[286]) denselben Meister erkennen. Man vergleiche die beiden Johannesgestalten, ihre Augenbildung mit den zusammen- und hochgezogenen Brauen, die Stellung des geöffneten Mundes, dann die beiden

285) Es gibt genug Beweise dafür, dass Maler zugleich Schnitzer waren.

286) Auch die Nagelbildung der knöchellosen Hand ist die gleiche.

Antlitze Christi und die Behandlung des nackten Körpers, und ferner Maria mit ihren abfallenden Schultern mit der zu Füssen Christi Knieenden. Und welche Ähnlichkeit hat der Johannes der Beweinungsgruppe in der Jacobskirche mit dem im Crailsheimer Schrein stehenden Evangelisten (Fig. 82) sowohl in den herben Schmerzeszügen des erhobenen Gesichts als auch in der Halsbildung! Beweist nicht jeder Zug dieselbe Herkunft und eine



Fig. 83. Michael Wolgemut, Pietà in der Jacobskirche zu Nürnberg.

zeitlich naheliegende Entstehung? Und möchte man nicht auch hier die Hand Wolgemuts erkennen? Jedenfalls aber, wenn auch bis heute der letzte zwingende Grund, dass Wolgemut selber sie geschnitzt hat, nicht beizubringen ist, ergaben unsere Untersuchungen mit Sicherheit, wie verfehlt es war, in dieser Gruppe Veit Stoss' Hand zu erkennen[287]). Und ebenso vermag

[287]) Bode schrieb noch (Gesch. d. d. Plastik, p. 124), Anschauung und Wiedergabe der Formen und Bildung und Ausdruck der Köpfe lassen m. E. keinen Zweifel

heute die Kritik zwei unter sich verschiedene und auch zeitlich getrennte Werke, die anmutige kleine Pietà in der Jacobskirche (Fig. 83) und die sogenannte Nürnberger Madonna, nicht mehr in Beziehung zu Stoss zu bringen[288]).

Die als höchste Blüte der Nürnberger Skulptur gepriesene Nürnberger Madonna im Germanischen Museum ist heute wohl allgemein als Holzmodell aus der Vischerschen Werkstatt, das die Bronzegusstechnik erkennen lässt, anerkannt[289]). Wie weit aber steht die altertümliche Pietà vom Vischerschen Kunstcharakter ab! Für den flüchtigen Beschauer äusserlich vielleicht ähnlich durch das Kopftuch und das schmerzlose Gesicht erscheinend, zeigen beide Mariengestalten bei näherer Prüfung ganz abweichende Formenbildung. Abgesehen von der renaissancemässigen Gewandbildung ist der Bau der Nürnberger Madonna im Gegensatz zu der untersetzten knieenden Maria der Pietà äusserst schlank. Kopfform, Mund und Augenbildung sind gänzlich verschieden. Die Nase ist lang und dünn, die Nasenflügel sind flach, und als deutlichstes Kennzeichen der beiderseitigen Unabhängigkeit ist die Form der schlanken zusammengeschlagenen Hände ganz anders als bei jener Maria, deren Hände breit und fleischig sind. Wenn man einen Meister finden wollte, dem die Pietà nahe steht, so würde die gewiss beabsichtigte Schaustellung der schönen, aber doch leeren Gesichtsform viel eher der seelenlosen Manier Wolgemuts entsprechen[290]). Und tat-

aufkommen, dass Veit der Künstler dieser Arbeit ist. Die Zeit der Entstehung sei die spätere, als die grosse Kruzifixgruppe in der Sebalduskirche entstanden ist. — Die Empfindung der Figuren ist gar nicht so tief, wie Bode, p. 130, meint. Auch P. J. Rée, im Führer der Jacobskirche, nennt diese Gruppe eine vortreffliche Arbeit des Veit Stoss.

288) Rée meint, dass diese anmutige Pietà von dem unbekannten Meister der sogenannten Nürnberger Madonna herrührt. Ihm zufolge soll auf der mit dem Murrschen Wappen versehenen Konsole die Aufschrift stehen: Anno 1572 (!), renoviert 1782. Heute fehlt sowohl Wappen wie Aufschrift. Wenn Bode beide Werke auch Veit Stoss fest zuzuschreiben nicht geneigt war, so erkannte er in ihnen doch eine so grosse Verwandtschaft, dass sie nur von einem Meister herrühren könnten.

289) Aus der Verwandtschaft mit den Apostelfiguren am Sebaldusgrabe und mit dem kananäischen Weibe (nicht Schwester des Lazarus!) auf dem Tucher-Epitaph gab sie G. v. Bezold als vischerich aus (Mitteil. des Germ. Nationalmuseums, 1896. S. 29 No. 2.).

290) Die Gruppe ist sehr modern restauriert und bunt bemalt. Auffällig ist die grosse, in der unteren Partie sehr starke Nase Christi.

sächlich besteht für diese Mutmassung ein Anhaltspunkt in der unter dem Kreuze im Crailsheimer Altarschrein betenden Maria. (Fig. 82.) Beidemal gewahrt man bei den Marienfiguren das volle runde Gesicht mit den fleischigen Lippen und die gleiche Bildung der betend erhobenen Hände.



Fig. 84. Michael Wolgemut, Kaiser Heinrich-Altar in der Burg zu Nürnberg.

Weiter führt der Crailsheimer Altar zur Bestimmung des Schnitzers des in der Burg zu Nürnberg aufbewahrten Kaiser Heinrich-Altars, dessen Herkunft aus der gleichen Werkstatt, also aus dem Atelier Wolgemuts, angenommen werden muss. (Fig. 84.) Die gerade von keiner Meisterhand gemalten Flügel-

bilder lassen die Beziehung zur Wolgemutschen Schule ausser Zweifel[291]) und scheinen mir nach des Meisters Vorbilde, immerhin unter seiner Aufsicht gemalt zu sein; die vier Schnitzfiguren im Schreine aber, Kaiser Heinrich, das Modell des Bamberger Domes haltend, und seine Gemahlin, die von der hl. Helena und Kaiser Konstantin mit Schwert und Reichsapfel umgeben sind, vervollständigen die Gruppe der mit dem Crailsheimer und Beweinungsaltar der Kreuzkirche (Fig. 80) zusammenhängenden Schnitzwerke Wolgemutscher Schule. Johannes der Täufer im Crailsheimer Schrein und der im Heinrich-Altar links stehende Kaiser Konstantin gleichen sich in Typen und Stellungen ausserordentlich. Kaiser Heinrich, dessen Beine unnatürlich zur linken Seite gedreht sind, erinnert an den im Schrein der Beweinung rechts hinten Stehenden, und nicht minder ist die Verwandtschaft der beiden weiblichen Gestalten dort mit den drei Trauernden hier kenntlich.[292]) Mit dieser neuen Zuweisung ist auch die in Nürnberg vielfach verbreitete Meinung, der Kaiser Heinrich-Altar sei ein Werk des Veit Stoss, widerlegt.

Ein zweiter Altar auf der Burg, dem ersten gegenüber stehend, verdankt, wie die Flügelbilder zeigen und worauf Thode schon aufmerksam machte, seine Entstehung ebenfalls dem Wolgemutschen Atelier. Unverkennbar aber sind die drei Schnitzfiguren sehr viel handwerksmässiger, ja die Zusammengehörigkeit der drei Heiligenfiguren erscheint sogar zweifelhaft, und allem Anschein nach wurde die etwas höher auf einem Sockel stehende Madonna später hinzugefügt.

Die trotz der grossen Verwandtschaft bestehende Verschiedenheit in den Schnitzereien der von Wolgemut gelieferten Altäre wird sich auf die grössere Freiheit und Selbständigkeit zurückführen lassen, die der Meister in späteren Jahren seinen Schnitzern zugestand, und erforderten es die Kürze der Zeit und die Fülle der Aufträge, so mag auch wohl einmal ein Stück

[291]) Thode weist sie einem Meister der Wolgemutschen Schulrichtung zu und setzt sie in den Anfang des 16. Jahrhunderts; den Schnitzereien nach zu schliessen, ist der Altar jedoch älter und scheint bereits den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts anzugehören.

[292]) Man vergleiche Kinn- und Mundbildung.

ausserhalb seiner Werkstatt gearbeitet worden sein. Beim Schwabacher Altar, der besonders gute Schnitzwerke bekommen musste, liess sich dies feststellen, und Stoss lieferte sie. Gerade zwei Altäre, der zerlegte Hersbrucker und der Katharinenaltar in der Lorenzkirche zu Nürnberg, deren Flügelbilder in Wolgemuts Werkstatt von mehreren verschiedenen Händen ausgeführt sind,[293]) haben unter sich sehr ähnliche Schnitzfiguren, die unverkennbar den früheren Skulpturen Fremdes aufweisen. In Gewandung, Haltung und technischer Durchführung des Nackten[294]) verraten sie dieselbe ausführende Hand, die von Wolgemut nicht unbeeinflusst blieb, denn die hl. Helena im Katharinenaltar erinnert wieder an die Zwickauer Schnitzfiguren. (Fig. 81.)

Unklar bleibt, ob der heutige Hauptaltar in der Klosterkirche zu Heilsbronn, der als Stiftung Friedrichs IV., Markgrafen von Brandenburg[295]), und dessen Gemahlin Sophie,[296]) Tochter Kasimirs von Polen, um 1502/3[297]) gestiftet sein mag, mit der Wolgemutschen Werkstatt zusammenhängt. (Fig. 85.) Bode gab ihn als eine um 1500 entstandene bekanntere Arbeit Wolgemuts aus, während von Seidlitz die Möglichkeit, an ihn zu denken, ausschloss. Thode glaubte in den Gemälden einen Schüler Pleydenwurffs zu erkennen, den er den Meister des Heilsbronner Altars

---

[293]) Die in Hersbruck aufbewahrten Flügelbilder, Geburt und Tod der Maria, deren Komposition durch Schongauers Stich inspiriert, in Anordnung aber verändert ist, könnten trotz der furchtbaren Karikaturen aus Meister Wolgemuts Altelier herrühren. Auf einem Flügel befindet sich das Zeichen des anonymen Meisters R. F., unter dem v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, p. 69, Kaspar Rosenthaler (?), der später nach Schwaz in Tirol übersiedelte, dort Kirche und Kloster der Franziskaner baute und deren Wände mit Malereien schmückte, vermutet. Auf den Flügeln des Lorenzer Katharinenaltars, besonders auf der Vermählung der heiligen Katharina, die am meisten wolgemutisch ist, findet sich in den ovalen Gesichtern der Frauen jene vom Zwickauer Altar her (Fig. 81) bekannte stumpfsinnige Leerheit wieder.

[294]) Man vergleiche den Bischof Conrad mit den Hersbrucker Heiligen und die Hand der Maria im Hersbrucker Schrein mit der der hl. Helena im Katharinenaltar.

[295]) Gest. 1536.

[296]) Gest. 1512.

[297]) Nach Stillfried, Kloster Heilsbronn.



Fig. 85. Hauptaltar in der Klosterkirche zu Heilsbronn.

nannte und mit Hans Traut von Speyer[298]) zu indentifizieren geneigt war. Die Maria aus der Anbetung der Könige im Schrein ist der Maria im Hersbrucker Altar nicht unähnlich, während die beiden Heiligen auf dem rechten Flügel, Katharina und Barbara, stark an die hl. Agnes und die übrigen Heiligen im Zwickauer Altar erinnern.

[298]) Nach Muck, Geschichte des Klosters Heilsbronn, wird Hans von Speyer 1495 in Heilsbronn genannt. Derselbe bekannte am 6. August 1506, Veit Stoss 18 fl. für eine Arbeit zu zahlen (Lochner, p. 136).

Veit Stoss fälschlich zugewiesene Werke.

Nachdem wir der sicheren Stoss-Werke Erwähnung getan haben und auf Grund derselben dem Meister weitere Schnitzereien, die über Deutschland, Polen und Ungarn verstreut sind, haben zuweisen können, liegt es uns noch ob, die Schnitzwerke, die die ältere Forschung mit Stoss in Zusammenhang bringen zu müssen glaubte, oder die im Volksmunde für Veits Schöpfungen gelten, die ihm aber unsere Untersuchungen nicht belassen können, wenigstens aufzuzählen. Leider werden wir mit der Zurückweisung nicht gleich den wirklichen Meister anzugeben imstande sein, nur in einem Falle wird der Name eines bekannten Meisters vermutet werden können; aber wenigstens wird es möglich sein, einigen Werken verwandte Arbeiten, die sich in der an Schnitzwerken reichen Umgegend Nürnbergs befinden, anzureihen.

Bergau hat die Behauptung ausgesprochen, Stoss habe nach Zeichnungen Dürers gearbeitet. Nicht ganz unrichtig ist diese Vermutung, obgleich Bergau Belege dafür nicht anführte. Einmal wenigstens, so legte Nagler dar,[209]) bediente sich Stoss bestimmt einer Vorlage Dürers und schnitzte danach einen von einem dreiköpfigen Drachen gebildeten Leuchter in Renaissanceformen, der heute nicht mehr bekannt ist. Ohne jedoch hierauf seine Hypothese zu begründen, nahm Bergau an, der Rahmen zum Allerheiligenbilde Dürers von 1511 und der Hochaltar in der Imhoffschen Rochuskapelle zu Nürnberg (Fig. 86) dürften nach Dürers Zeichnungen ausgeführt worden sein. Der Originalentwurf

[209]) Nagler über Veit Stoss im Kunstblatt 1847, No. 30.

zum Dreifaltigkeitsbilde ist beim Herzog Aumale noch vorhanden; von dem Vorhandensein einer Skizze zum Rochusaltar haben wir jedoch keinerlei Kunde, und ebenso unerwiesen ist es bis heute, dass Stoss nach jener Dürerskizze den Rahmen geschnitzt habe. Wenn wir auch aus Tuchers Haushaltungsbuch wissen, dass Stoss für ein altes aus Venedig gebrachtes Bild, das Kaiser Konstantin und seine Gemahlin darstellte, im Jahre 1517 einen Rahmen in Form eines Flügelaltars für die Familie Tucher geschnitzt hat[300]), und wahrscheinlich nach eigenem Entwurfe, so gibt dies noch keinen Anlass, Gleiches auch für den Allerheiligenrahmen anzunehmen. Mit der Familie Tucher, für die Stoss seit März des Jahres 1517 am Engelsgruss arbeitete, stand der Meister in geschäftlicher Verbindung. Ganz erklärlich ist es, dass sie ihm auch den Auftrag des Konstantin-Rahmens übergab. So wäre das einzige, was uns zur Annahme bewegen könnte, Stoss habe ebenfalls den früher geschnitzten Dürerrahmen ausgeführt, ein Hervortreten des Stossischen Formgefühls im Figürlichen, das trotz der Dürerskizze zu erkennen wäre. An Veits Hand vermag mich jedoch nichts zu erinnern. Gottvater, Maria und Johannes in dem bogenartigen Abschluss und die Renaissanceputten darüber haben nichts mit Stossischer Arbeitsweise gemein, vor allem aber wird niemand die Schnitzereien in der Predella, wo auf der einen Seite die Guten von Petrus und Engeln geleitet werden, auf der andern die Bösen von Teufeln zum Höllenschlund gezerrt werden, auf Rechnung Veit Stoss' bringen wollen. Wie weit sind diese unglaublich aufgedunsenen Fettleiber, deren Bewegung die Stossische Lebendigkeit mangelt, von jenen zierlicheren nackten Figuren des jüngsten Gerichts auf der Rosenkranztafel entfernt! Zum Schnitzen des Rahmens bedurfte es übrigens gar nicht

---

300) Bibliothek des Litt. Vereins zu Stuttgart, No. 134, Anton Tuchers Haushaltungsbuch von W. Loose, p. 143: „item adi 18 abrill dem Veit Stoss pildschniczer von der allten tafel von Venedig, (die 1436 den Türkeu genommen, unverletzt nach Venedig gebracht worden war und nach Nürnberg kam), daran kaisser Constantinus und sant Elena in irem leben abconttraffett worden sein, davon einczufassen in ein alltartafel mit Flügeln und einem uberschwaiff gen sant Sebastian (Sebastiansspital nahe dem Johanniskirchhof, 1490 begründet, 1513 die Kapelle geweiht) gestet alles für schneiden und malen 50 fl." Sollten sich auf den Flügeln Malereien befunden haben? Später wurde der Altar in die Spitalkirche gebracht.

des Talentes eines Stoss; hier genügten schon die Kunstfertigkeit und sichere Hand eines berufsmässigen Schnitzers, der nicht einmal selbständig Entwürfe zu machen, fähig sein brauchte. Und an wieviel solcher technisch gewandten Schnitzer hätte sich Dürer damals in Nürnberg wenden können!

Was den Rochusaltar (Fig. 86) angeht, dessen Entstehungsjahr 1521 das Schild auf dem flachen Giebel bekundet, so hat



Fig. 86. Rochus-Altar in der Imhoffschen Rochuskapelle zu Nürnberg.

Stegmann bekannt gegeben,[301]) dass der anonyme Schnitzer für die geschnitzten Figuren die verhältnismässig geringe Summe von 31 fl. bekommen hat.[302]) Dafür hätte Stoss gewiss die Figuren, die übrigens Charaktereigenschaften des Quattrocento haben, nicht geschnitzt, wenn man in Betracht zieht, dass er sich für die Herstellung eines Flügelaltars für jenes Konstantinbild 50 fl. bezahlen liess. Der Maler der Flügelbilder des Rochusaltars, der

301) H. Stegmann, die Rochuskapelle, München 1885.

302) Alle anderen plastischen Zutaten wurden vom Schreiner geliefert.

sich an Dürer anschloss, erhielt 97 fl., und Stegmann vermutet in ihm Georg Pencz.

Für den Übergangsstil ist dieser Altar recht charakteristisch. Der Schrein des gotischen Altars ist unter Beibehaltung der Flügel in die schönen flüssigen Formen der Frührenaissance übersetzt. Die schön profilierten Trennungssäulchen des Mittelbaues, der den hl. Rochus, Sebastian und Martin einschliesst, und das Rahmenwerk mit der reichen Ornamentik gehören dem neuen Stil an. An den Oberbau mit dem ausdrucksvollen Brustbild Gottvaters lehnen sich die in der Frühzeit der Renaissance so sehr beliebten Delphine an, während die Flügelbilder, die Begebenheiten aus dem Leben des hl. Rochus erzählen, noch mit spätgotischem Rankenwerk bekrönt sind. Einen diesem Rochusaltar ähnlichen Aufbau, zwar ohne Flügel, hat der in der Lorenzkirche zu Nürnberg auf der Nordseite stehende Johannisaltar.[303]) Das Motiv der Delphine über den beidemal gleich geformten Schilden ist wiederholt, und da auch andere architektonische Glieder sich ähneln, liegt die Vermutung nahe, dass die Entwürfe beider Altäre von einer Hand herrühren. Vielleicht trifft dies auch bei dem Rosenkranzaltar in der Rochuskapelle zu. Dem Rechnungsnachweis von 1522 zufolge war Meister Thomas Hebendanz der Schnitzer, der 22 fl. erhielt;[304]) die Flügelbilder, die die Jahreszahl 1522 tragen, sind von Hans Burgkmair gemalt.[305])

Ein Werk der gleichen Provenienz wie die Flügelbilder am Rochusaltar seien, so nimmt Stegmann an, die Malereien an dem von der Familie Holzschuher[306]) gestifteten Johannisaltar in der Johanniskirche zu Nürnberg. Wohl unter Dürers Einfluss stehend, zeigen die Gestalten auf diesen breit gemalten Flügeln

---

[303]) Der Altar ist schwarz und besteht nur aus Schnitzereien. In der zweiten der drei Nischen sieht man Johannes den Täufer und den Evangelisten, im Abschluss Gottvater, in der Predella das Abendmahl.

[304]) Die Schnitzereien bestehen aus dem Rosenkranz im Schrein, aus dem jüngsten Gericht in der Predella, aus Christus als Schmerzensmanne mit Maria und Johannes im bogenartigen Abschluss und aus drei Engeln mit Marterwerkzeugen darüber. Zu Seiten des Altars auf zwei Pfeilern stehen noch zwei Engel.

[305]) H. Stegmann, die Rochuskapelle.

[306]) Der Grabschrift zufolge starb 1511 Fritz Holzschuher am Obstmarkt und 1521 dessen Frau.

in der Handbildung ziemlich rohe Formen. Die drei Schnitzfiguren im Schrein, Maria, Johannes der Täufer und der Evangelist und der von Maria und Johannes umgebene Christus am Kreuz darüber sind Arbeiten von Stoss, wie es im Volksmunde heisst, keinesfalls. Die rechts hinter dem Altar an der Wand angebrachte Täuferstatue deutet auf dieselbe Schnitzerhand.[307])

Der Hochaltar mit der Kreuzigung in der Klarakirche zu Nürnberg wird ebenfalls ganz ohne Grund als Werk Veits angeführt. Nicht einmal ist in den meist dem Beschauer zugewandten Gesichtern dieser roh geschnitzten Figuren die Hand eines mittelmässigen Stossschülers zu erkennen. (Fig. 87.) Die wie der ganze Altar stark vergoldeten Seitenflügel haben frei nach Dürers Passionen wiederholte Kompositionen.[308]) Dieser handwerksmässige Schnitzer muss auch den kleinen Lorenzaltar in der Klosterkirche zu Heilsbronn gearbeitet haben.[309]) Auch die Kreuzigungsgruppe über dem Triumphbogen in der Klarakirche scheint eher aus der Wolgemutschen Schulrichtung als aus der Stosswerkstatt hervorgegangen zu sein.



Fig 87. Kreuzaltar in der Klarakirche zu Nürnberg.

In der Heilsbronner Kirche befindet sich ein kleiner Marienaltar, den der anonyme Meister

307) Fraglich bleibt, ob die in einen modernen Altar gesetzte Madonna in der Klarakirche rechts am Eingang zum Chor den Schnitzfiguren des Johannisaltars anzureihen ist.

308) Der Ölberg ist nach Kupferstich von 1508, Christus vorm Volk nach Kupferstich von 1512 copiert. Die Kreuzannagelung ist der kleinen Holzschnittpassion entnommen, die Kreuztragung dem Blatt derselben Folge, nur dass der stehende Krieger im Vordergrunde von der grossen Holzschnittpassion herrührt.

309) Die Rüstung des Kriegers ist genau copiert. Typen und Haarbehandlung sind gleich. Auch das Blattwerk auf den Flügelreliefs kehrt wieder.

des Altars in Kalchreuth (nahe Nürnberg) gearbeitet haben wird. Nach Stoss' Vorbilde ist auf einigen Flügelreliefs die unruhige Gewandung nachgeahmt, zu Stoss aber selbst besteht nicht die geringste Beziehung.[310])

Ferner werden in dem Führer von Paul Rée einige in der Jacobskirche zu Nürnberg befindliche Schnitzwerke Veit fälschlich zugewiesen. Darin ist als Arbeit Veits der Schrein und rechte Flügel des weiss überstrichenen Triptychons mit Christus und den zwölf Aposteln angegeben,[311]) in deren Gewandung und



Fig. 88. Schrein und Flügel vom Zwölfapostel-Altar in der Jacobskirche zu Nürnberg.

Typen ich indessen keine Analogien zu den sicheren Werken aufzufinden vermag. (Fig. 88.) Ähnlichkeit mit diesem Triptychon haben zwei, Veit Stoss ebenfalls fälschlich zugewiesene Reliefs mit je drei Aposteln in Eichstätt, die aus dem Franzis-

[310]) Besonders roh ist die Bildung der Pferde.

[311]) Beide wurden zur Zeit der letzten Kirchenrestaurationen auf dem Dachboden des Rathauses gefunden; der fehlende linke Flügel mit Petrus, Paulus, Thomas wurde vom Nürnberger Bildhauer Burgschmiet ergänzt. Dieser ist jedoch trotz aller Anlehnung an die alten Schnitzereien merklich davon verschieden.

kanerkloster zu Freystadt stammen.[312]) Ebensowenig von des Meisters Kunstweise offenbaren im heutigen modernen Zustande eine von einer Anbetung stammende Maria mit Kind und eine gen Himmel blickende sitzende Madonna in weiter, bewegter Gewandung in der Jacobskirche. Nur jener stehende lebhaft bewegte Engel lässt die Stossische Schulart erkennen und ist vermutlich von Veits Sohne Stanislaus gearbeitet, als dieser nach Nürnberg übergesiedelt war. (Fig. 78.)

Als Überrest vom Welserschen Altar von 1504 führt Bergau die hoch oben im linken Seitenschiff der Frauenkirche befindliche Madonnenstatue an und hält auch das Ebner-Epitaph mit der Madonna über der inneren Schautüre der Sebalduskirche[313]) für eine Stossarbeit. Beide Zuweisungen sind ungerechtfertigt. Dasselbe gilt von den beiden auch von Bergau aufgezählten Altären in der Euchariuskapelle der Ägidienkirche zu Nürnberg; der zur Linken mit dem Wappen der Schlewitzer enthält eine Paulusfigur, die dem oben genannten Triptychon mit Christus und den Aposteln nicht allzufern steht; der der hl. Dorothea geweihte Altar steht vielleicht mit dem Meister in Verbindung, der den in Heilsbronn befindlichen Katharinenaltar schnitzte.

Der Altar der Auferstehung in der Holzschuherschen Grabkapelle trägt[314]) noch am deutlichsten Kennzeichen der Stossschule, aber ebenso deutlich ist, dass die Qualität des Werkes an eine Meisterarbeit nicht heranreicht.

Ausser jenen Fragmenten vom Nürnberger Rosenkranz befinden sich im Berliner Museum zwei geschnitzte Gruppen, die dort für Veits Arbeiten gelten, was mir doch zu bedenken gibt. Weder aus der kleinen Gruppe der hl. Anna, noch in dem

---

[312]) Mützl, Eichstätts Kunst, 1901. Nach ihm soll auch ein Kruzifix und ein aus Kloster Heilsbronn stammender Schmerzensmann die Art des Stoss zeigen. Dieser Ansicht pflichte ich nicht bei. Eine Krönung Mariä, dort Wolgemuts Werkstatt benannt, erinnert an das Imhoff-Epitaph in München und mag aus der Stossschule stammen.

[313]) Nachträglich zum Andenken der 79 Jahre alt gewordenen und 1356 verstorbenen Christina Ebner gestiftet.

[314]) Auf den geschnitzten Innenflügeln Christus in der Vorhölle und Christus als Gärtner; auf den bemalten Aussenflügeln Christus als Schmerzensmann und Maria als Schmerzensmutter, in einer Art wie Tempera gemalt.

grossen Hochrelief der Krönung Mariae[315]) vermag ich sichere Kennzeichen für Stoss herauszulesen. Jene vergoldete und bemalte, in den meisten Teilen vortrefflich erhaltene Johannesstatue, die 1896 von einem ungenannten Gönner geschenkt wurde und im Bericht[316]) wegen der erregten Empfindung, des sehr individuellen Kopfes und des willkürlich gegebenen Gewandes für Veit Stoss höchst charakteristisch genannt wird, lässt sich aber mit Bestimmtheit unserem Meister absprechen und einer anderen Schulrichtung zuweisen. (Fig. 89.) Die beiden hochgewehten Mantelzipfel können als untrügliches Kennzeichen Veits nicht angeführt werden, denn sie kommen auch bei anderen Meistern der fränkischen Schule vor,[317]) und gar so willkürlich ist die Gewandung nicht geschlungen. Das gibt ja eigentlich Weizsäcker in dem seinem Aufsatze über Stoss als Maler beigegebenen Hinweis auf die Johannesstatue zu, wenn er für Stoss kennzeichnend das sonstige Verschlingen und Überscheiden der Falten hervorhebt, hier aber trotz der herrschenden stürmischen Erregung Mass und Ziel anerkennt. Wenn Weizsäcker trotzdem die Schnitzfigur wegen der individuell ausgeprägten Züge, die in der überzeugenden Klarheit und Schärfe wie bei Stoss herausgearbeitet seien, für eine eigenhändige Arbeit des Meisters ausgibt, so mag — nur so kann ich mir sein Urteil erklären — wohl daran Schuld sein, dass er die Figur im Original nicht



Fig. 89. Tilmann Riemenschneider, Johannes im Berliner Museum.

---

315) Die wie entzündet aussehenden Augenlider Marias verstärken mein Bedenken, auch Gottvater und Christus weisen Stoss fremde Züge auf. Die kleinen gedrehten Falten am untern Teil des Gewandes Marias finden sich keineswegs bei Stoss allein.

316) Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunsts. B. XVIII, p. III.

317) Auf dem Relief Christus und Magdalena im Garten (früher in Schloss Mainberg).

kannte und von dem ihm vorliegenden, im Jahrbuch auch beigefügten Holzschnitt einen falschen Eindruck bekam. Meinem Ermessen nach widerspricht der in diesem Johannes offenbarte Kunstcharakter ganz und gar der Auffassung Veit Stoss'! Diese gemischt wehmütigen, fast grüblerischen Züge in dem von lockiger Haarfülle umgebenen jugendlichen Kopfe passen weit eher auf Riemenschneider, dessen Stärke im Gegensatz zum unruhigen Temperament und zur dramatischen Leidenschaft des Nürnberger Schnitzers gerade in dem Ausdruck poetischer Träumerei und feinfühligen Empfindens liegt. Allein nur aus der Stimmung eines Werkes heraus zu urteilen und Schlüsse zu ziehen, halte ich nicht für angängig; technische Eigentümlichkeiten müssen deutlich auf die Spur führen. Auffällig ist der schmale Hals mit dem stark herausgearbeiteten Kehlkopf. Nie sind mir diese Merkmale bei Stossfiguren aufgestossen; vielmehr ist der Kehlkopf genau so stark bei dem am Südportal der Marienkapelle zu Würzburg stehenden Adam von Riemenschneider herausgearbeitet. Auch die angewachsenen Ohrläppchen[318]) und die aufgerollten Locken finden sich bei diesem Meister wieder. Die dünnen abwechslungsreich gestellten Finger der erhobenen Rechten, deren äusserster etwas gekrümmt ist und einen Winkel zum Ringfinger bildet,[319]) und jenes etwas nach oben gebogene äusserste Fingerglied treten ähnlich bei den vier sitzenden Evangelisten im Berliner Museum auf, die dort noch unter dem Namen des Creglinger Meisters gehen, der jüngeren Forschung zufolge aber treffliche Werke Riemenschneiders sind. Den aufgehobenen oder gedrehten Zipfel der steifen Gewandung haben auch die Madonna an der Neumünster Kirche zu Würzburg, jenes früher in Schloss Mainberg befindliche Relief mit Christus und Magdalena und der in der Dorfkirche zu Biebelried befindliche Christus, dessen Fussstellung ebenfalls der des Johannes ähnelt, indem der eine Fuss fast einen rechten Winkel zum andern bildet. Als nicht unwesentliches Kennzeichen kehrt aber bei der jugendlichen Johannesfigur am Münnerstädter Hauptaltar

---

318) Beim Johannes in London, einer Schülerarbeit.

319) Vgl. die Apostel im Blutaltar, Maria im Creglinger Altar, und das Relief mit Christus und Magdalena (früher in Mainberg).

die Form des Kelches, und wie derselbe von der Hand gefasst wird, wider.[320] Nach diesen gewiss nicht zufälligen Übereinstimmungen mit Riemenschneiderschen Werken ist der Schluss, dass die Berliner Johannesstatue mit Riemenschneider in Beziehung steht, wohl weniger verfehlt, als sie für ein charakteristisches Stosswerk auszugeben.

* * *

Die echten Stoss-Werke lassen erkennen, dass ausser Dürer sich unter den Nürnberger Künstlern keiner aufweisen lässt, der einen so grossen und nachhaltigen Einfluss auf seine Schüler ausgeübt hat wie Veit Stoss. In der italienischen Kunst des Quattrocento hat ähnlich Donatello auch auf solche Meister eingewirkt, die nicht seine eigentlichen Schüler waren und ausserhalb seiner Bildhauerwerkstatt gearbeitet haben. Dem Einfluss Donatellos und Veit Stoss' kam noch zugute, dass beide den Ort, wo sie ihre Werkstatt hielten, wechselten.

Auch der rücksichtslose Realismus, der sich in beider Werken in unmittelbarer Frische ausprägt, lässt einen Vergleich zwischen Veit Stoss und Donatello zu, denn mag auch Stoss das Durchschnittsmass naturalistischer Wiedergabe zuweilen überschritten haben und mögen manche Härten und manche Derbheit uns sogar gegen Veit einnehmen, ähnlich wie Donatello zeitweilig fast etwas darin suchte, die hässlichsten Typen für seine Heiligen zu wählen, so wird dennoch selbst der kühlste und besonnenste Kritiker keinen Augenblick zweifeln, in Veit Stoss eine wirklich kraftvolle künstlerische Persönlichkeit, eine leidenschaftliche, dramatisch angelegte Natur zu erblicken. Er kann der Donatello der deutschen Kunst genannt werden.

---

320) Auch bei ihm ähnliche Fussstellung.

Register.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

Guthmann, Dr. Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael.

Mit 14 Tafeln in Lichtdruck und 53 Textillustrationen in Autotypie. Eine stattliche Monographie. — IV, 456 Seiten — in schöner Ausstattung. Leipzig 1902. Mk. 22.—



. . . Der Verfasser hat es versucht, von dem speziellen Fall der Landschaftsmalerei ausgehend und die gewonnenen Ergebnisse mit dem allgemeinen Schaffen der einzelnen Meister vergleichend, die Geschichte der mittelitalienischen Malerei von Giotto bis Rafael in grossen Umrissen zu entwerfen. Nachdem er auf die Anfänge einer konsequenten Raumkunst bei Giotto hingewiesen und aus der Verquickung ihrer einzelnen Elemente mit den Einflüssen der phantasiereicheren aber sorgloseren sienesischen Malerei den Untergang der Trecento-Kunst, zugleich aber die Anfänge einer neuen Naturanschauung zu erklären versucht hat, widmet er dem Quattrocento seine Betrachtung.
Ausführlicher Prospekt zu Diensten.

Odobesco, A., Le Trésor de Pétrossa.

Historique, Description. Etude sur l'orfèvrerie antique. Mit 16 Chromotafeln und 356 Illustrationen im Texte. 3 Teile in 1 Bande. Gross Folio. In Mappe. (Paris) Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1900. Ehemaliger Ladenpreis 200 frcs. Jetzt ermässigt auf Mk. 120.—

Der Pétrossa-Tresor im National-Museum zu Bukarest, ein wertvoller Schatz von Vasen und Kleinodien in Gold, welcher 1837 von unwissenden Bauern in einer unbekannten Gegend der Karpathen entdeckt wurde, bildet durch

das Gewicht und den Reichtum seines Inhaltes, durch die Einzelheiten seiner Ornamentik, die originellen Formen der Steine, die eingravierten Figuren und Charaktere etc. ein Unikum in der Geschichte der Kunst.

Ein ganz besonderes Denkmal antiker Goldschmiedekunst, unterscheidet es sich ebenso sehr von den gleichzeitigen Produktionen der griechisch-römischen Kleinkunst, als denjenigen des Mittelalters.

Inhalt I: Description du trésor découverte et historique du trésor de Pétrossa. Bibliographie. — II: Description du trésor: Objets en or simple, objets en or décorés de pierreries et de cristaux. — III: Considérations générales sur le trésor de Pétrossa.

Pollak, Ludwig, Klassisch-antike Goldschmiedearbeiten im Besitze Sr. Exc. A. J. von Nelidow, Kaiserlich russ. Botschafters in Rom.

25 Bogen Text in gr. 4° auf Büttenpapier, 20 Tafeln in Farbendruck und 38 Textillustrationen und Vignetten. Nur in 200 numerierten Exemplaren im Handel. In elegantem Leinwandband mit Lederrücken. Leipzig 1903. netto Mk. 80.—



In diesem reich illustrierten Werke wird die Kenntnis einer der ansehnlichsten, ja vielleicht überhaupt der reichsten Privatsammlung klassisch-antiker, bisher unpublizierter Goldschmiedearbeiten der Öffentlichkeit übermittelt. Se. Excellenz A. J. von Nelidow hat während der langen Jahre, die er als Kaiserl. russischer Botschafter in Konstantinopel zubrachte, den Grundstock der Sammlung gelegt, die er seither, nachdem er nach Rom berufen wurde, in ausgiebigem Masse noch vermehrt hat

Es sind fast lauter Schmucksachen, die aus dem Gebiete des östlichen Mittelmeerbeckens stammen, d. h. vor Allem aus Griechenland und den türkischen Balkanprovinzen, dann aus Kleinasien, Syrien, Aegypten und von griechischen Inseln, kauptsächlich aus Cypern und Kreta; nur einige Stücke stammen aus Südrussland, Durch diese in bewusster Absicht durchgeführte Beschränkung auf jene Länder hat der Besitzer der Sammlung eine Sonderstellung zu geben gewusst, aus der sich für den Forscher bedeutungsvolle und interessante Schlüsse für die Entwickelung und Geschichte der Typen ergeben.

Zieht so einerseits die antike Kunstgeschichte aus diesem Erstlingsversuche, eine solche grosse Sammlung auf Grund kunstwissenschaftlicher Prinzipien mit gebührender Hervorhebung technischer Fragen im Ganzen zu publizieren, neues. überraschend reiches Material, so findet andererseits der praktisch das Kunstgewerbe unserer Tage Treibende hier einen grossen Schatz wahrhaft klassischer Vorlagen vereint und der mächtig sprudelnde Born der Antike spendet auch hier eine wahre Fülle von köstlichen Gaben und Anregungen.

Nijhoff, W., L'Art typographique dans les Pays-Bas 1500—1540.

Reproduktion en facsimilé des caractéres typographiques, des marques d'imprimeurs, des gravures sur bois et autres ornements employés dans les Pays-Bas entre les années MD et MDXL. Avec notices critiques et biographiques.

Erscheint in 15 bis 20 Lieferungen (3—4 jährlich) zum Preise von Mk. 12.50 netto pro Lieferung. (Erschienen Lieferung 1—4.)

Das Werk bringt in genauer Wiedergabe alle Schriftarten, die von holländischen Druckern während der Zeit 1500 bis 1540 angewendet worden sind, ferner deren Druckerzeichen sowie die denkwürdigsten und interessanten Illustrationen und Ornamente, die uns in ihren Publikationen begegnen. Es bildet daher eine unentbehrliche Ergänzung der Literatur über die Geschichte der Buchdruckerkunst und ist somit für Bibliotheken, Museen, Kunstakademien, Kunstgewerbeschulen, graphische Kunstanstalten und nicht in letzter Linie auch für den Sammler von hoher Wichtigkeit.

Soler, G. et F. R. Pedrosa, Cathédrale de Barcelone.

Description artistico-archéologique avec un aperçu historique. Traduction de l'Espagnol par A. G. Bertal. 74 S. Text und 34 Tafeln. Folio. (Barcelona) Leipzig, Karl W. Hiersemann 1898. Eleg. Leinwandband. Mk. 24.—

Mit dieser durch prächtige Lichtdrucktafeln illustrierten Publikation über die Cathedrale zu Barcelona beginnen die Herausgeber eine Serie von Monographien über die bedeutendsten Kirchen Spaniens.

Obgleich bereits vieles über spanische Baudenkmäler geschrieben worden ist, so ist es doch Tatsache, dass infolge der neueren und neuesten Fortschritte auf dem Gebiete der Reproduktionstechnik keines der über diesen Gegenstand bisher erschienenen Werke den Anforderungen entspricht, die sowohl der Gelehrte, als auch der Architekt, der Kunstindustrielle etc. an eine derartige Publikation zu stellen berechtigt ist.

Die mit vorliegendem Werke begonnene Serie ist nun dazu berufen, diese Lücke auszufüllen, besonders auch dadurch, dass dem Interessenten nur bisher unediertes Material geboten werden wird.

Berling, K., Kunstgewerbliche Stilproben.

Ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunst-Stile für Schulen und zum Selbstunterricht. Mit Erläuterungen. Auf Veranlassung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern herausgegeben von der Direktion der Königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. 2. vermehrte und verbesserte Auflage. Ein stattliches Grossoktav-Heft von 34 Seiten Text und mit 248 Abbildungen auf 32 Tafeln. Leipzig 1902. Mk. 2.—

Aus den Besprechungen der ersten Auflage:

„Die Arbeit ist mit Kunstverstand entworfen und mit praktischem Geist ausgeführt.“ Die Gegenwart 1898, Nr. 34.

„Dreissig Tafeln mit gut gewählten Abbildungen nach den Stilen historisch

geordnet und mit kurzen Erläuterungen versehen, bieten das, was der Titel verspricht, in so vorzüglicher Weise, dass wir uns das Heftchen mit Vergnügen in den Schrank gestellt haben und es überall empfehlen werden."

A. P. in den Grenzboten 1898, S. 307.

Bischof, Max, Architektonische Stilproben.

Ein Leitfaden mit historischem Überblick der wichtigsten Baudenkmäler, Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln. Leipzig 1900. Elegant kartonniert. Mk. 5.—

Aus den Besprechungen:

. . . Wer einen kurzen und klaren Überblick über die Geschichte der Architektur aller Zeiten und aller Länder und über die charakteristischen Formen der Stilarten sich verschaffen will, greife nach diesem elegant kartonnierten Büchlein. Es kann auch als Einleitung zum Studium eines grösseren Werkes dienen und geben dann die 30 Seiten Text und die 100 Abbildungen eine gute Vorschule. (Archiv f. christliche Kunst.)

. . . Es ist auch eine erfreuliche Ergänzung zu den meisten Handbüchern über Architekturgeschichte, von denen keines die so nötige Reichhaltigkeit an guten Abbildungen aufweist. (Leipziger Zeitung.)

Day, Lewis F., Alte und neue Alphabete.

Über hundertundfünfzig vollständige Alphabete, dreissig Folgen von Ziffern und zahlreiche Nachbildungen alter Daten u. s. w. Für den praktischen Gebrauch, nebst einer Einführung über „Die Kunst im Alphabet". Autorisierte deutsche Bearbeitung. Klein 8. In elegantem Leinwandband. Leipzig 1900. Mk. 4.—

Ein neuer Schriftenatlas, eine Ergänzung zu den grossen Werken von Petzendorfer, Schoppmeyer, Weimar u. s. w.

Aus allen Perioden erscheinen Arbeiten in Stein, Erz, Schiefer, Marmor, Holz, gemalte und Schreibschrift. Zur Ergänzung ist eine ganze Anzahl von Alphabeten für das Werk eigens neu gezeichnet und ausgeführt worden, solche in Stein, Holzschnitzerei, Nadelarbeit, Sgraffito, in getriebenem Metall, Stuck; hiernach sind direkte photographische Reproduktionen eingefügt.

Die Abteilung der modernen Schriften enthält Proben von Walter Crane, Otto Hupp, Franz Stuck, dem Verfasser selbst u. v. a.

Die abgebildten Alphabete sind alle vollständig und in handlicher, praktischer, gleichmässiger Grösse gezeichnet.

Lehrs, M., Der Meister der Liebesgärten.

Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. 1893. Statt Mk. 20.— für Mk. 15.—

Der Verfasser hält den Meister der Liebesgärten für den ältesten niederländischen Kupferstecher, da seine Arbeiten das Gepräge eines hohen Alters vor anderen Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnet. Der Künstler hat noch nicht gelernt, die Sprödigkeit der Metallplatte durch geschickte Stichelführung zu überwinden. Auch der Druck ist noch mit sehr unvollkommenen Pressmitteln hergestellt. Die Stiche dürften aus den Jahren 1445 bis 1455 datieren.

Lehrs, M., Der Meister W.

Ein Kupferstecher der Zeit Karls des Kühnen. Folio. Mit 31 Tafeln in Lichtdruck. In Mappe 1895. Statt Mk. 75.— für Mk. 55.—

Unter den niederländischen Kupferstechern des XV. Jahrhunderts nimmt dieser Künstler unstreitig den ersten Platz ein. Er ist höchstwahrscheinlich zu der Künstlerschaar zu rechnen, die am Hofe Karls des Kühnen tätig war und den Kriegsruhm dieses kunstsinnigen Fürsten durch bildliche Darstellungen seines Heeres und seiner Macht festzuhalten bestrebt war. Die Annahme mancher Kunsthistoriker, dass der Meister der Erfinder der Radierkunst sei, glaubt der Verfasser als irrig bezeichnen zu müssen, dagegen hält er ihn für den Vater der Retouche d. h. der Kunst, gestochene Platten durch Überarbeitung und durch Hinzufügen neuer Schraffierungen in abdruckfähigem Zustand zu erhalten.

Die ersten sieben Tafeln behandeln den Stammbaum Mariae, Maria mit dem Kinde im Arm, die Kreuzigung, Darstellung der Heiligen, der Hintergrund meist mit gothischer Ornamentik; folgen sechs Tafeln Darstellungen aus dem Krieg- und Lagerleben, ferner Schiffe, dann Wappen und Ornamente, schliesslich gotische Architektur, Einzelheiten und kunstgewerbliche Gegenstände, wie Hirtenstäbe, Monstranzen etc.

Lehrs, M., Wenzel von Olmütz.

gr. 8°. 113 Seiten mit 22 Abbildungen auf 11 Tafeln in Lichtdruck. Dresden 1889.

Bisheriger Ladenpreis Mk. 46.—, jetziger Preis Mk. 12.—

Eine erschöpfende Monographie über diesen Kupferstecher des 15. Jahrhunderts. (Kritisches, Biographisches, Bibliographie.)

Lehrs, M., Der Meister mit den Bandrollen.

Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten Kupferstiche in Deutschland. 4°. 36 Seiten mit 20 Abbildungen auf 7 Lichtdrucktafeln. Dresden 1886. Ursprünglicher Ladenpreis Mk. 24.—, jetziger Preis Mk. 18.—

Kurzwelly, Albrecht, Forschungen zu Georg Pencz.

I. Pencz als Wandmaler. — II. Sandrarts Nachrichten über die italienischen Reisen der deutschen Kleinmeister Barthel Beham, Binck und Pencz. — III. Zur Annahme einer niederländischen Reise des Pencz. — IV. Beschreibende Verzeichnisse der Werke des Pencz.

Mk. 3.—

Vor allem gilt es, das Verhältnis der Tätigkeit Pencz und Dürers bei der Ausmalung des Nürnberger Rathauses festzustellen, was mit Hülfe der Akten, der von Stiassny in Erlangen gefundenen Kreidezeichnung, Dürers Entwurf in der Albertina von 1518 und des Holzschnittes von 1822 gelingt. Über Dürers Arbeitsweise selbst kommt es hierbei zu nicht unwichtigen Aufklärungen. . . , Das Auffinden zweier bisher unbekannter Bilder von Pencz Hand, die sorgfältige Literaturbenutzung und die Besonnenheit des Urteils lassen hoffen, dass mit dem weiteren Verfolg dieser Arbeit unsere Kenntnis über die Dürerschüler um einen guten Schritt weiter geführt werden wird.

C. Gurlitt im Jahresbericht für deutsche Literaturgeschichte. VI. Bd.

Swarzenski, Georg, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts.

Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken auf 35 Tafeln. Ein stattlicher Band in vornehmer Ausstattung. In eleg. Ganzleinwandband mit Schutzkarton. — Leipzig 1901. Mk. 75.—

Eine umfassende Untersuchung über die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Tätigkeit einer Malschule in frühromanischer Zeit unter Berücksichtigung der politischen, Kirchen- und Kulturgeschichte der Zeit existierte bisher noch nicht. Selbst Einzeluntersuchungen lagen bisher nur für andere deutsche Malschulen der Zeit vor, denen hiermit die bayrische Malerei als ein für die mittelalterliche Kunstentwickelung in Deutschland wichtigstes und eigenartiges Glied gegenübergestellt wird. „Das Material ist grösstenteils unbekannt und fast ausnahmslos unpubliziert.“ —



Ausser den Untersuchungen über die Malerei findet sich manche neue Bemerkung über die gleichzeitige monumentale Skulptur, die Goldschmiede- und Elfenbeinplastik. — Bei der Beschreibung der einzelnen Nummern und in einem besonderen Anhange sind Studien zu der Geschichte der Liturgie und kleinere Beiträge zur Paläographie gegeben. — Für die Geschichte des Kirchenkalenders bieten die im Anhang veröffentlichten 5 gesicherten Regensburger Kalendarien des X. und XI. Jahrhunderts einen erwünschten Beitrag.

Das Werk wird von bleibendem Werte für die Geschichte der Kunst, der Liturgie und Handschriftenkunde sein.

Weitere Untersuchungen stellt der Verfasser in Aussicht und bezeichnet den Band daher zugleich als ersten Teil der „Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. — Besonderes Augenmerk wurde auf sorgfältige Wiedergabe der Abbildungen gerichtet, zu denen der Autor die photographischen Aufnahmen meist selbst direkt vom Original gemacht hat, oft unter recht schwierigen Raum- und Beleuchtungsverhältnissen.

Tikkanen, J. J., Die Psalterillustration im Mittelalter.

I. Band.

Heft 1: Byzantinische Psalterillustration. Mönchisch-theologische Redaktion. 90 Seiten mit 6 Tafeln und 87 Textillustrationen 4°. 1895. Mk. 4.—

Heft 2: Byzantinische Psalterillustrationen. Der mönchisch-theologischen Redaktion verwandte Handschriften. Die aristokratische Psaltergruppe. Einzelne Psalterhandschriften. S. 91—152 mit 3 Tafeln und 50 Textillustrationen. 4°. 1897. Mk. 2.40

Heft 3: Abendländische Psalterillustration: Der Utrechtpsalter. S. 152—320 mit 77 Textillustrationen. 4°. 1900. Mk. 7.—

Lehmann, Dr. Alfred, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer.

Mit 72 eigens für das Werk angefertigten Autotypien. XVI und 252 Seiten. Leipzig 1900. Elegant broschiert. Mk. 16.—

Eine Geschichte des „Deutschen Bildnisses" existierte bisher noch nicht. Die vorliegende Arbeit umfasst in erschöpfender Weise das Werden des Bildnisses in Deutschland von seinen frühesten Anfängen bis zur allgemeinen Verbreitung der Formschneidekunst, das ist etwa bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo der Bilddruck die Feder- und Pinselzeichnung zu verdrängen beginnt.

Die überwiegende Mehrzahl der im Buche besprochenen Kunstwerke ist dem Autor durch eigene, zumeist wiederholte Anschauung auf seinen im Interesse des Buches gemachten Reisen bekannt geworden.

Der auf wissenschaftlicher Forschung beruhenden Abhandlung hat der Autor einen allgemeinen, nicht lediglich die Fachkreise interessierenden Charakter in Inhalt und Form gegeben.

Vogel, Julius, Studien und Entwürfe älterer Meister im Städtischen Museum zu Leipzig.

35 Blätter in farbiger Nachbildung der Originale. Mit zwei Zierleisten von Max Klinger und Otto Greiner. Leipzig 1895. Zwölf Seiten Text in zweifarbigem Druck auf bestem Büttenpapier, mit vier Autotypien. Dreissig ausgesucht elegante Passepartouts. Gross-Folio. In feinstem braunem Ganzlederband mit stilvoller Blindpressung und Leipziger Stadtwappen in Reliefprägung, Schutzbuckeln aus Altgold. Mk. 150.—.

In eleganter Leinwandmappe mit gleicher Pressung und Prägung Mk. 130.—

Aus einer sehr eingehenden Besprechung von C. von Lützow in der „Zeitschrift für Bildende Kunst" hebe ich nur folgende Sätze heraus:

Dem Werte nach stehen die Blätter mit italienischen Namen am tiefsten, am höchsten die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, und auch von Meistern deutscher Nation sind eine Reihe von guten Zeichnungen von der Zeit Schongauer's angefangen bis zu denen Julius Schnorrs.

Dies Verhältnis der Schulen spiegelt sich selbstverständlich auch in dem Inhalte der Vogelschen Publikation wieder. Dieselbe weisst siebzehn Tafeln mit niederländischen, zwei mit deutschen, zwei mit französischen Handzeichnungen auf; als einziger Vertreter der italienischen Kunst figuriert Domenico Campagnola mit einer früher dem Annibale Carracci zugeschriebenen Waldlandschaft. Die den Blättern beigegebenen Texte bieten alles für den Betrachter der Tafeln Wissenswerte, Beschreibungen, Biographisches und Kritisches, in dankenswerter Kürze. Das Werk entspricht überhaupt in wissenschaftlicher wie in artistischer Beziehung den strengsten Anforderungen der Gegenwart.



Schmarsow, Dr. A., und E. von Flottwell, Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters.

Teil I: **Die Bildwerke des Naumburger Domes.** 57 Seiten Text in 4° und 20 Lichtdruck-Tafeln in Folio. Magdeburg 1892. In Mappe. Mk. 25.—

Diese herrlichsten Werke, welche die sächsische Bildhauerschule hervorgebracht, sind zugleich wohl die ausgezeichnetsten Schöpfungen der bildenden Kunst des Mittelalters überhaupt.

Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 13. Juli 1901.

Im Auftrage der Regierung herausgegeben von der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel. XII. 357 S. Mit 66 Tafeln (Farbenholzschnitten, Photogravüren, Lithographien etc.), mehreren Vignetten und Textbildern und 2 Titelbildern. Quart. Basel 1901. Brauner Lederband mit Randornamenten in Goldpressung. Prachtvoll ausgestattetes Werk, auf Velinpapier gedruckt. Bisher nicht im Handel. Mk. 95.—

Der Text zerfällt in 2 Abteilungen:

I. **Basel und die Eidgenossen**, in 5 Abschnitten: 1. Vorgeschichte und Abschluss des Bundes, von R. Wackernagel. 2. Reformation und Gegenreformation, von R. Luginbühl. 3. Zeitalter des 30 jähr. Krieges und des Absolutismus von F. Fäh. 4. Aufklärung und Revolution von A. Burckhardt-Finsler. 5. Der neue Bund, von T. Geering.

II. **Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert.** (In 3 Abschnitten): 1. Geistiges Leben, Buchdruck, von C. C. Bernoulli. 2. Malerei, von D. Burckhardt. 3. Baukunst, Bildhauerei, von K. Stehlin.

Flechsig, Ed., Cranachstudien.

I. Teil. gr. 8°. XVI und 314 Seiten mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900. Mk. 16.—

Inhalt: I. II. Die Holzschnitte und Kupferstiche, sowie die Tafelbilder Lucas Cranach bis zu seinem 50. Lebensjahre (1522). — III. Die Pseudogrünewaldfrage und ihre Lösung. — VI. Die Cranach-Ausstellung in Dresden. — Verzeichnis.

Der stattliche Band ist das Ergebnis von vielen langen und eifrigen Untersuchungen, die viel zur Klärung der Cranach betreffenden Fragen beitragen werden.

Justi, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers.

Untersuchungen und Rekonstruktionen. Gr. 4°. 71 Seiten mit 8 Tafeln und 27 Textabbildungen. Eleganter Leinwandband. Leipzig 1902. Nur in kleiner Auflage gedruckt. Mk. 20.—

Die vorliegende Untersuchung — eine Berliner Habilitationsschrift — übernimmt es, den Nachweis zu führen, dass von einer bestimmten Zeit an Dürer seine Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert hat. Den sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchungen bilden die erhaltenen Schemata auf der Rückseite mehrere Zeichnungen, die dann auf die anderen Blätter gleichen künstlerischen Charakters und gleicher Zeit genau passen. Von dieser Zeit, dem Beginn des XVI. Jahrhunderts an, begleiten wir die Geschichte der Dürer chen Proportionsstudien bis zu seinem Tod; die Beziehungen zu den italienischen Theoretikern werden klargestellt.

Amira, Karl von, Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels.

Auf Veranlassung und mit Unterstützung der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte, sowie mit Unterstützung der Savigny-Stiftung herausgegeben.

Erster Band: Facsimile der Handschrift in 184 Lichtdrucktafeln, nebst 6 Tafeln in Farbendruck und 3 Ergänzungstafeln in Autotypie, sowie einer Einleitung vom Herausgeber. Grofs-Folio (48×36 cm) in 2 Leinwand-Mappen.
Preiserhöhung vorbehalten. Preis Mk. 180.—

Mit Herausgabe der Reproduktion dieser kostbaren Bilderhandschrift wird die Reihe der Nachbildungen alter kunst- und kulturhistorisch belangreicher Handschriften um ein besonders wertvolles Stück vermehrt, wird doch mit dem Dresdener Sachsenspiegel zum erstenmale eine grosse deutsche Bilderhandschrift vollständig veröffentlicht und übertrifft diese Handschrift an Menge des Illustrationsstoffes alle bisher publizierten handschriftlichen Denkmäler deutschen Ursprungs.

Es ist daher ein besonderes Verdienst der Königl. Sächsischen Kommission für Geschichte die Veröffentlichung dieses grossen Denkmals veranlasst und die Herausgabe im Verein mit der Savigny-Stiftung unterstützt zu haben.

Kommt der Gewinn, der aus der Veröffentlichung des Sachsenspiegels hervorgeht, in erster Linie der Rechts- und Kunstgeschichte des Mittelalters

zu Gute, so ist er doch auch von unschätzbarem Werte für die Kostüm- und Waffenkunde, die Wirtschaftsgeschichte und die Deutsche Sprachkunde des Mittelalters. Überhaupt aber erhalten wir auch ein anschauliches Bild der gesamten Kultur des sächsischen Landes in der Zeit des hohen Mittelalters.

Der Herstellung ist in jeder Beziehung die denkbar grösste Sorgfalt gewidmet, die Tafeln sind in den leistungsfähigsten Münchener Kunstanstalten unter steter Kontrolle des Herausgebers des Herrn Professor Dr. Karl von Amira in München gedruckt, sie bringen die sämtlichen Blätter der Bilderhandschrift in Originalgrösse und in peinlich getreuer Wiedergabe, auch der Farbenwerte, in Lichtdruck. Um aber auch die Farben des Orginals selbst ganz deutlich vor Augen zu führen, werden 6 der charakteristischsten Seiten in Chromolithographie unter Benutzung des Lichtdruckes beigegeben.

Rembrandt, Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn.

In Lichtdruck (in den Farben der Originale) nachgebildet. 3. Serie. Herausgegeben von C. Hofstede de Groot. 2 Bände mit 100 Tfln. fol. netto Mk. 250.—

Diese neue, in nur 150 Exemplaren hergestellte Folge der Rembrandt-Zeichnungen bildet eine wichtige Fortsetzung der früheren, 1889—1892 von Lippmann herausgegebene Serie, weshalb ich die letztere in Erinnerung bringe und antiete:

Rembrandt, Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn.

In Lichtdruck nachgebildet. Herausgegeben unter der Leitung von F. Lippmann, im Verein mit W. Bode, Sidney Colvin, F. Seymour Haden, J. P. Heseltine. 200 Tafeln in 4 Teilen, jeder mit Titel und Textblatt. In 4 Mappen. folio. Berlin-London 1888—1892.

In nur 150 numerierten Exemplaren hergestellt. Mk. 720.—

Die vorzüglichen Facsimile-Lichtdrucke, ausgeführt von der Reichsdruckerei in Berlin, reproduzieren die hervorragendsten Handzeichnungen Rembrandt's im Berliner Kupferstich-Kabinet (37 Stück), British-Museum (30), Louvre (15), Teylor-Museum zu Harlem (6), solche im Dresdener Kabinet, Stockholmer National-Museum, der Hamburger Kunsthalle (je 4), des Goethe-National-Museums zu Weimar (3), ferner im Privatbesitz des Herzogs von Devonshire (33), der Herren L. Bonnat (17), L. Haden (9), Heseltine (8), des Sächsischen Königshauses u. s. w.

Bis auf wenige Exemplare vergriffen.

Dehli, A., Byzantinisches Ornament in Italien.

Auswahl vorbildlicher Einzelheiten aus den Gebieten der Architektur, Skulptur und Metallarbeit mit Profilzeichnungen und Massangaben.

I. Serie. Venedig, 50 Tafeln. Säulen, Pforten, Altäre, Taufbecken, Kapitelle, Friese, Füllungen, Rosetten, Steingitter, Mosaiken, Thürklopfer etc. (Das ganze Material dieses Bandes entstammt der St. Marcus-Kirche.)

II. Serie. Ravenna, 50 Tafeln. Säulen, Pforten, Taufbecken, Friese, Kapitelle, Füllungen, Rosetten, Band- und Blattornamente.

Leipzig 1890. Preis der beiden Serien, in Mappe, Mk. 80.—

Riegel, H., Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens.

Mit 40 Abbildungen auf 38 Tafeln. 4. 1898.

Statt Mk. 30.— für Mk. 20.—

Inhalt: Das Haus der sieben Zonen im alten Rom. Die Umgestaltung Roms seit 1870 und ihre Tadler. Die Taufkirche S. Giovanni in Florenz und ihre Geschichte. Die Kirche Or San Michele in Florenz, ihre Baugeschichte und ihr Name. Giotto!s Wandgemälde in S. Maria dell' Arena und andere. Wandmalereien in Padua. Die spanische Kapelle in Florenz. Die Darstellungen der heiligen Anna selbdritt, besonders zu Florenz. Die Grabstätten der Medizieer zu Lorenzo in Florenz, besonders die Kapelle Michel Angelo's. Die inneren Verhältnisse der Kuppeldome in Florenz und Rom Malereien in Venedig. Tizian's Bildnisse der Herzogin Eleonore Gonzaga, von Urbino. Tizian's Gemälde der himmlischen und irdischen Liebe. Die Gemälde der Danae vvn Correggio und Tizian. Rafael's Gemälde der heiligen Cäcilia. Rafael und Mozart.

Schubring, Paul, Altichiero und seine Schule.

Ein Beitrag zur Geschichte der Oberitalienischen Malerei im Trecento. Gr. 8⁰. X und 144 Seiten mit 10 Lichtdrucktafeln nach Fresken in Padua, Verona und Treviso. Leipzig 1898.

Elegant broschiert Mk. 8.—

Die Untersuchung geht nicht in erster Linie darauf aus, den Anteil Altichieros und Avanzos an den paduaner Freskencyklen mit Sicherheit abzugrenzen; eine Zuweisung im einzeln ist versucht worden, ohne dass sie den Anspruch auf definitive Gültigkeit machte. Es kam dem Verfasser vielmehr darauf an, den wichtigen Beitrag, den die oberitalienische Trecentomalerei für die Gesamtentwickelung der italienischen Kunst leistet, heller zu beleuchten, als es bisher geschehen ist. Wir müssen durchaus von dem Irrtum loskommen, den uns Vasari immer wieder aufdrängen will, als ob alles Heil aus Florenz gekommen sei.
H. Thode-Heidelberg, in der Deutschen Literaturzeitung 1899, Nr. 7.

Weese, Artur, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina.

Nebst einem Anhange: „Il Taccuino di Baldassare Peruzzi“ in der Communalbibliothek zu Siena. Leipzig 1894. 90 Seiten.

Mk. 3.—

Die architektonische Seite und vollkommen täuschende perspektivische Wirkung von Peruzzi's 1518 vollendeter Decke im Galatheenzimmer wird aus seiner Tätigkeit als Bauzeichner im Atelier Bramantes erklärt und ihre kunsthistorische Stellung neben Rafael's Decke in der Eintrittshalle der Farnesina und jener andern in der Chigicapelle von S. Maria del popolo bestimmt.

Sirén, Osvald, Dessins et Tableaux Italiens de la Renaissance Italienne dans les Collections de Suède.

144 Seiten Text mit 39 ganzseitigen Illustrationen. Facs.-Reproduktionen der schönsten Handzeichnungen und Gemälde. gr. 8. Leipzig, 1902.
Geheftet Mk. 24.— no., in Ganzleinwandband Mk. 27.— no.

Das Buch bringt ganz neues Material zur Geschichte der italienischen Renaissance-Kunst, ein Material, das in verschiedener Hinsicht von grossem Werte ist. Nur sehr selten haben sich Kunsthistoriker nach Schweden verirrt und die Sammlungen der Handzeichnungen im National-Museum zu Stockholm kritisch durchforscht, obgleich diese eine nicht geringe Anzahl guter Blätter enthält. Der Verfasser behandelt kritisch die Handzeichnungen der Meister von Fra Angelico an bis nach dem Verfall der Renaissance (Baroccio und Zuccaro) und sucht dabei die verschiedenen Künstler als Zeichner zu charakterisieren.

Nicolas Mikhailovitch, Grand-duc, Louis de Saint-Aubin, Trente-neuf Portraits 1808—1815.

Reproductions phototypiques avec notices biographiques. 4. Saint-Pétersbourg, 1902. Edition ordinaire. En portefeuille. Mk. 12.50. Edition de luxe. Sur papier japonais, les portraits mis sur carton Mk. 62.—

Liste de portraits: Alexandre I, Empereur. Elisabethe, Impératrice. Constantin Pavlovitch, Césarévitch. Prince Alexandre de Wurtemberg. Prince Eugène de Wurtemberg. Prince de Hesse-Philippsthal. Prince George d'Oldenbourg. Prince héréditaire d'Oldenbourg. Prince d'Orange. Prince Guillaume de Prusse. Comte Armfelt. Baggowoutt. Prince Bagration. Prince Barclay de Tolly. Comte Bennigsen. Prince Wassiltchikoff. Prince Wittgenstein. Prince Woronzoff. Prince Galitzine. Prince Gortchakoff. Comte Diebitsch. D'Auvray. Comte Konovnitzyn. Koulneff. Prince Koutouzoff. Comte Lambert. Comte Orloff. Denisoff. Pissareff. Comte Platoff. Baron Rosen. Comte Rostopchine. Seslavyn. Comte Stroganoff. Comte Tormassoff. A. Fock. Ouvaroff. Comte Tchernicheff.

Denio, Dr. Elisabeth Harriet, Nicolas Poussin.

Gr. 8°. VIII und 148 Seiten mit 9 Lichtdrucktafeln nach Gemälden Poussin's. Elegant broschiert. Mk. 8.—

Die gelehrte Amerikanerin hat auf Grund ihrer Untersuchungen über Poussin, denen sie einen längeren Aufenthalt in Europa gewidmet, den Doktortitel der Heidelberger Universität erlangt.

Eine Monographie über Poussin in deutscher Sprache existiert bisher nicht, und die Literatur des Auslandes ist vom heutigen Standpunkte der Kunstgeschichte veraltet.

Inhalt: I. Jugendgeschichte. 1563—1642. — 2. Aufenthalt und Tätigkeit in Rom. 1624—1640. — 3. Hofmaler in Paris. 1640—1642. — 4. Leben in Rom. — 5. Werke und Schüler. — 6. Die letzten Jahre. — Anhang. — Bibliographie. — Namenregister.

Majorque Artistique, Archeologique, Monumentale.

Nouvelle édition de l'album de phototypies publié en 1892. Enriche de nombreux détails architectoniques avec texte historique et déscriptif, redigé par M. P. S. d'aprés les meilleurs auteurs connus. Illustrations de Fabrés, Riquer, Pasco, Casanovas, Fabré Campà et autres. 175 pages ornées d'environ 150 illustrations et 89 planches héliotypiques. In-folio. Barcelona 1899. Toile, tête dorée. Mk. 55.—

Aperçu historique. Situation topographique, climat et production. Origine, époques carthaginoise romaine et gothe. Invasion de Sarrazins. Guerre contre les Pisans et les Catalans. Lutte entre Almohades et Almoravides. Conquête de Majorque et création du Royaume. Règne des Jacques et rattachement de Majorque à la couronne d'Aragon. Luttes des „Germanies". La guerre de succession et la paix d'Utrecht. Invasion française. Isabelle II et la constitution. Importance de Palma. Situation de la ville, les murailles et la porte de Sainte-Marguerite. Institutions de Palma.

Usages et coutumes. Les habitants et leurs coutumes. La munici palité et ses massiers. Le conseil général et ses massiers. Les tambours de la Salle. Le blason de Palma. Edifices historiques religieux. La cathedrale, le façades intérieur du temple, chapelles, la Lonja. Anciens édifices civils: Monuments arabes, maisons consistoriales, cours, vestibules et porches, édifices publics et hôtels privés. Les arts à Majorque. Considération générales, les monuments celtes, numismatique, les constructions, mobilier, tappisseries et peintures, la gravure et la sculpture, la musique et le théâtre, le musée de Raxa et le collections du comte de Montenégro, musées et bibliothèques, armes anciennes, le manuscrit des priviléges, les coutumes, les industries artistiques en général. Majorque pittoresque. Palma. Ses environs et le port Excursion à Valldemosa, à Alculdia et Pollensa, à Santany, à Lluch, à la Dragonnière, à Miramar etc.

Schreiber, W. L., Der Totentanz.

Blockbuch von etwa 1465. 27 Darstellungen in photolithographischer Nachbildung nach dem einzigen Exemplar im Codex Palat germ. 437 der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Gr. 4⁰ in elegantem Ganzlederband mit Schutzkarton. Nur in 100 numerierten Exemplaren gedruckt. Leipzig 1901. Mk. 60.—

Chefs-d'oeuvre d'art de la Hongrie. (Magyar Mükincsek.)

Rédigé par Eugéne de Radisics, avec le concours de M. Jean Szendrei. 3 Bde. mit über 120 Textabbildungen und 55 Tafeln in Heliogravüre und Radierung (11 davon in Farben gedruckt) und 16 Chromolithographien. Gr.-Quart. Budapest 1897—1902.

Mk. 255.—

Inhalts-Übersicht: Introduction: Eugène de Radisics. — Préface: Maurice de Jokai. — Collections et Collectioneurs hongrois: Thomas Szana. — Monuments d'art de Budapest: Ladislas Toldy. — Le Musée National Hongrois: Joseph Hampel. — Musée hongrois des arts décoratifs: Eugène de Radisics. — Nos bibliothèques: Aladar György. — L'Exposition nationale du millénaire: Eugène de Radisics et Emeric de Szalay. .

Bd. II: Trésors d'art de la Maison de Habsbourg: Wendelin Boeheim. — L'Art militaire hongrois: Jean Szendrei. —

Bd. III: Trésors d'art da la Hongrie dans la province: Joseph Mihalik. — Trésors d'art de la Transylvanie. J. Szendrei.

An den Grenzen des Orients und Occidents gelegen, nimmt Ungarn eine Sonderstellung ein, die sich in seinen künstlerischen Äusserungen durch originelle Combinationen und eigentümlichen Reiz ausspricht. Obwohl das schöne Land der Schauplatz zahlreicher verwüstender Kriege gewesen, welche ihm fast vernichtende Schläge gebracht, so haben sich dennoch reiche Kunstschätze erhalten, die mit eifersüchtiger Sorge in den Schlössern der hervorragenden Familien, in Kirchen und Klöstern gehütet werden und so bis heute fast unbekannt geblieben sind.

Die prachtvollen Tafeln reproduzieren die Krönungsinsignien, herrliche Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Bildhauerarbeiten, kostbare Waffen, Gewänder, Teppiche, Möbel, Miniaturen etc.

Schwenke, P., u. Lange H., Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preussen und seiner Gemahlin Anna Maria.

Festgabe der Königlichen und Universitäts-Bibliothek Königsberg i. P. zur 350 jährigen Jubelfeier der Albertus-Universität. Mit 12 Lichtdruck-Tafeln und 8 Textillustrationen. Leipzig 1894. Mk. 25.—

Inhaltsangabe: Einleitung: Bibliotheken und Buchgewerbe, unter Herzog Albrecht. — Die Silberbibliothek. Entstehung und Schicksale. Beschreibung. Gruppierung. Kunstgeschichtliche Würdigung.

Die Veröffentlichung behandelt einen Schatz aus der Zeit des gemeinsamen Begründers von Universität und Bibliothek, denn sie seit fast 300 Jahren als kostbares Besitztum bewahrt und der sich jetzt nicht nur als wertvolle Relique des herzoglichen Hauses, sondern zugleich als bedeutsames Denkmal des einheimischen Königsberger Kunstfleisses erweisst.

Pazaurek, Gustav E., Franz Anton Reichsgraf von Sporck, ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kukus.

30 Kunstblätter in Kupferstich und Lichtdruck nebst 18 Textillustrationen Leipzig 1901. Gross-Folio, in eleganter Mappe. Nur in 150 Exemplaren gedruckt. Mk. 60.—

Die Namen „Sporck“ und „Kukus“ spielen in der Kunstgeschichte Böhmens eine wesentliche Rolle; sie verdienen die allgemeine Beachtung aller Kunstfreunde und werden sie zweifellos in nicht zu ferner Zeit auch tatsächlich finden. Hier handelt es sich nicht um lediglich relativ Interessantes, das vom Standpunkt des Kirchturmpolitikers beurteilt werden müsste; die im Auftrage des Grafen F. A. Spork (1662—1738) ausgeführten Kunstwerke vertragen auch eine strenge, absolute Kritik, denn sie zählen zu dem Besten, was die Barokzeit überhaupt geschaffen. Eine Art Ludwig XIV. oder August der Starke waltete Graf Sporck als mächtiger Feudalherr auf seinen Dominien, namentlich gerne in dem ehemaligen Badeorte Kukus, der ihm seine Entstehung verdankt.

Aber nicht nur der Denkmäler-, auch der Urkundenforschung wurde Rechnung getragen, sodass das Werk sowohl kunsthistorisch, als auch sittengeschichtlich als primäre Quelle in Betracht kommt. — An alle Kunstfreunde, nicht nur an die Freunde der Kunst in Böhmen, wendet sich das illustrativ reich ausgestattete Werk, für welches der Name des Autors Bürgschaft leistet; Museen und Kunstlehranstalten aller Art, Kunstforscher und ausübende Künstler, in erster Reihe Bildhauer werden viel willkommene Anregung gewinnen können.

Falke, Dr. Otto von, Sammlung Richard Zschille, Katalog der Italienischen Majoliken.

Folio. XVI Seiten Einführung, 24 Seiten beschreibender Katalog von 229 Nummern. Mit 35 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1899. In Art Linen gebunden, die Tafeln an Leinwandfalz, oberer Schnitt vergoldet. Mk. 45.—

Donadini, E. A. und G. Harland, Die Grabdenkmäler der erlauchten Wettiner Fürsten in der kurfürstlichen Grabkapelle des Domes zu Meissen.

22 Tafeln in Schwarz- und Bronzedruck und 2 Tafeln in Lichtdruck. Mit ein Textblatt von W. Loose. Imp.-fol. Leipzig 1898. In Mappe. Mk. 100.—

Die Tafeln (Blattgrösse 60:88, Bildgrösse ca. 30:56 cm.) stellen dar: Friedrich den Streitbaren — Sigismund — Kurfürst Friedrich den Sanftmütigen — Kurfürst Ernst — Herzog Albrecht den Beherzten — Herzogin Sidonie — Herzogin Amalie von Bayern — Herzog Friedrich — Herzog Johann — Herzog Georg den Bärtigen — Herzog Friedrich, Sohn des vorigen Herzogin Barbara.

Die Veröffentlichung und stilgetreue Wiedergabe dieser Grabplatten, anerkannte Meisterwerke der Renaissance entspricht einem von allen Kunstfreunden und Kunsthistorikern empfundenen Bedürfnis, da bisher ein genaues vergleichendes Studium ihrer Kunst an dem Originalen besonders infolge der Ungunst der Örtlichkeit so gut wie unmöglich war.

Das prachtvolle Werk, welches bisher nicht im Handel war und nur in 100 Exemplaren gedruckt, weiteren Kreisen überhaupt nicht bekannt geworden ist, ist neben seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung auch von grossem Interesse für Kostümhistoriker und Heraldiker.

Essenwein, Dr. August Ritter von, Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum Heiligen Gereon in Köln durch Wand- und Glasmalereien.

21 Seiten Text und 36 Tafeln im grössten Folioformat (80—64 cm) in Farbendruck und Schwarzdruck.

Früherer Preis Mk. 240.—, jetzt herabgesetzt auf Mk. 160.—

Häbler, Conrad, Tipografía iberica del siglo XV.

Typographie ibérique XVème siècle. Reproduktion en facsimile de tous les caractères typographiques employés en Espagne et en Portugal jusqu'á l'année 1500. Avec notices critiques et biographiques en langues française et espanole. 91 pages de texte et 87 planches folio. La Haye et Leipzig, Karl W. Hiersemann. Mk. 100.—

Die Typographia Iberica ist für Spanien und Portugal das, was für Deutschland und Italien die Monumenta Germaniae et Italiae typographica ed. Burger, für die Niederlande die Monuments typogr. de Pays Bas de W. Holtrop und für Frankreich die Premiers monuments de l'imprimerie en France de Thierrypoux sind. Ein solches Werk fehlte bis jetzt für die Länder der Iberischen Halbinsel.

Von jeder Type, welche zur Herstellung eines Buches dieser Länder aus dem 15. Jahrh. gedient hat, ist mindestens ein Facsimile hergestellt worden, durch Wiedergabe einiger nur als Beiwerk verwendeter Alphabete, von Bordüren, Drucksigneten etc. wird es ermöglicht, auch Bruchstücke von Druckwerken auf Ort, Zeit und Offizin der Herstellung zu bestimmen. Ein Verzeichnis der Drucker und Druckorte mit Hinweisen auf die Tafeln und den Text erleichtert den Gebrauch der Publikation.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.


32101 075445575

